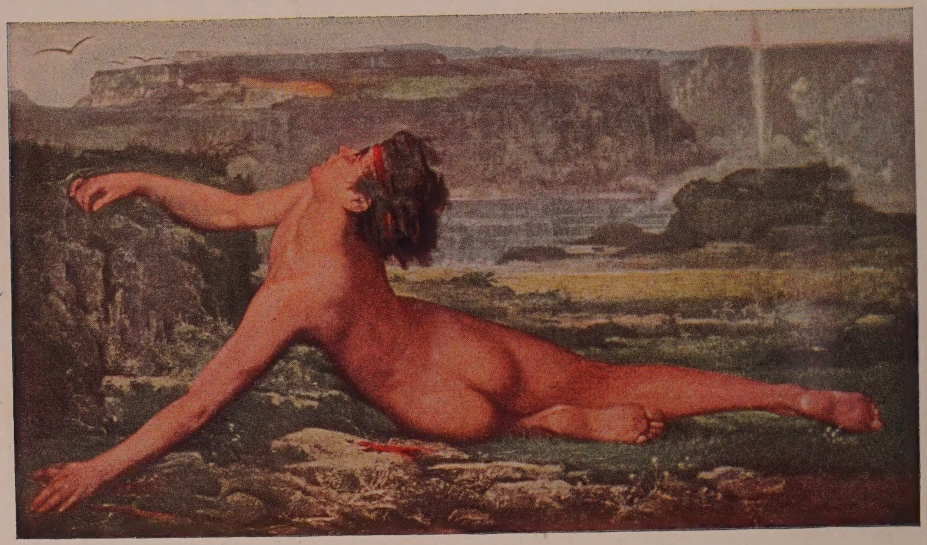
MARC V. GRELLET

LES PEINTRES
DE LA SUISSE FRANÇAISE

OUVRAGE ORNÉ DE 108 ILLUSTRATIONS HORS-TEXTE DONT 1 EN COULEURS
ET DE NOMBREUX PORTRAITS A LA PLUME PAR A. BOREL

LAUSANNE ÉDITIONS SPES

NOS PEINTRES ROMANDS



Ed. de Pury. *Abel.* Musée de Neuchâtel.

MARC V. GRELLET

NOS
PEINTRES ROMANDS
DU XVIIIE ET DU XIXE SIÈCLE

OUVRAGE ORNÉ DE 102 ILLUSTRATIONS
HORS-TEXTE DONT 1 EN COULEURS
ET DE NOMBREUX PORTRAITS
A LA PLUME

LAUSANNE ÉDITIONS SPES

Jacot-Guillarmod. *Le coup de collier.* Musée de Neuchâtel.

INTRODUCTION

On n'a pas écrit d'ouvrage d'ensemble sur les peintres de la Suisse romande, pas plus qu'il n'existe d'histoire complète de la peinture en Suisse. On trouvera, à vrai dire, la biographie de nos artistes dans le *Dictionnaire des artistes suisses,* mais c'est un ouvrage de consultation plus que de lecture, peu accessible au grand public, et dans des monographies rares ou dispersées.

Or, le public s'intéresse de plus en plus à l'art de notre pays ; lui fournir sous une forme succincte et attrayante, l'ouvrage qui lui manque a

été l'idée qui a présidé à ce livre. Nous n'avons pas eu la prétention d'écrire une Histoire de la peinture dans notre coin de pays, mais simplement la vie de ses peintres. Il y eut chez nous des écoles, mais il n'y en a pas eu de spécifiquement romande. Le régime fédératif, qui est notre système politique, se traduit dans notre histoire de l'art par un manque d'unité, une absence fréquente de caractère national et l'influence des écoles étrangères. Si nous n'avons pas de continuité, nous avons par contre des individualités.

Et ce qui est facile à vérifier pour le pays tout entier l'est de même pour la Suisse occidentale. A première vue, il semble qu'on puisse parler sans gasconnade d'une école romande, parce que la Suisse française est un groupe ethnique dans la marqueterie de l'ensemble du pays qui réunit Allemands, Français, Italiens et Romanches. Des collines mollement couchées sur la rive du lac de Neuchâtel aux cimes hardiment découpées qui se reflètent dans le Léman, de la frontière de France aux bastions avancés en terre allemande, la langue et la race sont les mêmes. Est-ce à dire que les peintres nés sur sol romand présentent plus d'unité que ceux de la Suisse entière ? Fribourg la Catholique se dresse en face de Genève la Calviniste ; la culture du Neuchâtel de Farel n'est pas celle du Valais du cardinal Schinner. Ce pays si divers en ses étroites limites a produit aussi bien Liotard le cosmopolite, Gleyre le classique, Léopold Robert le Romain, Pury le Vénitien, Duval l'orientaliste que le pur Vaudois Bocion, le Genevois Menn, le Fribourgeois Reichlen.

Trop divers pour former une école, nos peintres ont cependant un trait commun : ils ont un accent romand indiscutable. Ne trouvant chez nous — du moins autrefois — ni l'enseignement, ni les ressources matérielles que leur offre l'étranger, nos artistes séjournent volontiers hors du pays natal, s'exilent souvent et quelquefois se font au loin un nom réputé. Si assimilés soient-ils, on découvre à leur semelle un peu de terroir romand qu'ils ont emporté en partant. Si habiles metteurs en scène qu'ils soient, un Castres ou un Bachelin ne seront jamais des Detaille ; le classicisme de Gleyre n'est pas celui d'Ingres, ni le parisianisme de Giron celui de Carolus Duran. On saisit la nuance, et cette nuance, c'est précisément l'esprit romand.

Rechercher cet esprit — le découvrir parfois — le montrer chez nos peintres les plus représentatifs, tel a été notre souci au cours de ces pages. Le présent ouvrage n'a aucune prétention scientifique ou esthétique : il ne contient ni documents, ni bibliographies, ni hypothèses nouvelles. L'auteur s'est efforcé de donner au grand public ce qu'il est essentiel qu'il sache de nos peintres : une biographie succincte, une appréciation critique et — ce qui n'existait pas encore sous cette forme — la liste des œuvres principales de ces peintres dans les musées, avec la date du tableau, partout où il a été possible de la fixer avec quelque certitude. Nous n'avons pas cru, pour grossir notre ouvrage, devoir sacrifier à des tendances annexionnistes. C'est ainsi qu'on ne trouvera pas ici le fin pastelliste Petitot (né en France) ; ni le charmant peintre Alexis Grimou que les récentes recherches de M. Gabillot et du Père de Zurich nous forcent d'abandonner définitivement à la France ; ni notre grand Hodler, bourgeois de Genève, mais né dans la Suisse allemande.

Nous avons systématiquement renoncé à faire figurer dans notre ouvrage les peintres encore vivants. Parmi les autres, notre choix s'est porté sur ceux dont le public peut admirer les toiles dans les collections publiques.

Il serait injuste de ne pas mentionner quelques autres artistes auxquels nous n'avons pas consacré de notice spéciale.

Tel est le premier en date, Jacques-Antoine ARLAUD (1668-1746), qui se voua presqu'exclusivement à la miniature et brilla dans cet art charmant. Né à Genève, il est à Paris à vingt ans, et devient rapidement le grand portraitiste en miniature de son temps. Son patron fut le Régent qui le logea à St-Cloud et le favorisa libéralement. Il a peint quantité de portraits de l'entourage du duc d'Orléans et des sujets religieux en miniatures. Son succès ne fut pas moindre à Londres (1721) où il portraitura la cour et se lia avec

Newton. Il revint à Genève en 1729 après avoir passé quarante ans à Paris et mourut dans sa ville natale. Le Musée de Genève possède plusieurs portraits de ce brillant miniaturiste.

Tel est encore Jean HUBER, peintre, graveur et découpeur qui, par la multiplicité de ses occupations et par sa liaison avec Voltaire, tint un grand rôle dans la vie genevoise de la seconde moitié du XVIII[e] siècle, mais dont l'œuvre est parcimonieusement représentée dans nos musées. Parmi ses nombreux surnoms, c'est celui d'Huber-Voltaire qui lui donne une figure dans l'art, car ce ne sont ni son propre portrait, ni sa *Scène de chasse,* ni ses *Chevaux de rivière* du Musée de Genève qui sauveront son nom de l'oubli, mais bien celui de Voltaire dont il commente la vie, le geste, l'attitude sous leurs mille formes, poussant l'amitié clairvoyante jusqu'à la caricature. Les capitales d'Europe se sont disputé ses silhouettes découpées d'après le philosophe. Il est le créateur du genre et, selon le mot des Goncourt, « cet art eut son grand homme et son génie dans le fameux Huber, le Watteau, le Callot et le Paul Potter du découpage improvisé ».

Grâce à la riche collection du Musée de Lausanne, nous connaissons mieux l'œuvre d'A. L. DUCROS (1748-1810), encore que cet énigmatique personnage attende son biographe. Natif d'Yverdon, il s'en va tout jeune à Rome où il peint, en de grandes et claires aquarelles, les beaux sites de l'Italie romantique. Ducros, sorte d'Hubert Robert aquarelliste, rentra au pays vers 1807 probablement et rêvait de fonder à Lausanne une école d'art lorsque la mort le surprit. Il a pratiqué l'aquarelle avec une singulière vigueur et une hardiesse toute moderne.

Son émule, François KNEBEL (1789-1822), de La Sarraz, appelé à Rome par un autre Vaudois, Kaesermann — Kaesermann que Ducros avait attiré dans la Ville Eternelle — a laissé quelques œuvres qui sont plus que des promesses, notamment ses deux prestigieuses aquarelles du Musée de Lausanne *Tivoli* et le *Lac de Nemi,* chaudes et dorées comme l'Italie même. Ducros, Knebel, Kaesermann et leurs élèves forment un petit groupe d'italianisants bien romands par leur sérieux et leur conscience.

Marc-Louis ARLAUD (1773-1845) est moins indépendant. Natif d'Orbe, il débuta dans le portrait à Yverdon et après un séjour chez les Arlaud de Genève, il se rend à Paris où David le subjugue ; il ne parviendra pas à se soustraire à l'influence du styliste de l'antique. Très occupé par la direction de l'école de dessin de Lausanne, il peint cependant quantité de portraits qui firent moins pour sa gloire que la création du Musée de Lausanne auquel son nom est resté attaché. On y voit son propre portrait, celui du général La Harpe, des têtes de jeunes filles et des tableaux de genre : *Le berger et le rossignol,* le *Petit écuyer et Abel dormant.*

Abel dormant.
Marc-Louis Arlaud. Musée de Lausanne.

C'est aussi sous l'influence d'un peintre français, de J.-B. Regnault, que se forma le Loclois L. A. GROSCLAUDE (1784-1869), un des brillants portraitistes et peintres de genre de son époque. On ne montre plus au Musée du Luxembourg son *Toast à la vendange de 1834*, acquis par l'Etat français

Le Musicomane.
L. A. Grosclaude. Musée de Neuchâtel.

en 1835, mais son *Buveur* du Musée de Neuchâtel en est un fragment solidement peint. Sa principale toile en Suisse, le *Marino Falieri* du même musée, inspirée du théâtre, est dans la tradition de Paul Delaroche. Un *Enfant à la perruche,* des *Musicomanes* au Musée de Fribourg et un charmant *Portrait de M^lle^ Mayor* (Genève, Ariana) qui fut remarqué au Salon de 1832, un autre *Musicomane* au Musée de Neuchâtel, sont à peu près tout ce que les musées suisses possèdent de ce peintre. Ce Parisien à la mode de son temps — il se fixa à Paris en 1835 et y vécut 34 ans — habile metteur en scène, brillant et froid, est chez nous un des rares représentants d'une école de transition dont l'influence sur l'art contemporain n'est pas à dédaigner, bien qu'elle le soit, et c'est faire tort au talent réel de Grosclaude.

Beaucoup plus personnel est cet autre Neuchâtelois, J. JACOT-GUILLARMOD (1828-1889) qu'une vive passion pour les animaux détourna

de Gleyre et de Couture, ses maîtres, et transforma en un de nos animaliers les plus originaux. Qu'il emprunte ses motifs à la Suisse romande ou à la Roumanie (1863-64), il est poète avant tout, habile à saisir le pittoresque d'un ensemble et d'une probité artistique admirable. Le musée de Neuchâtel possède de lui deux cadres contenant 22 études vigoureuses et dix toiles dont nous citerons *Le coup de Collier, Roulage valaque, Convoi de chevaux* et des études à l'huile de chevaux, de vaches et de chiens. Il est représenté aussi dans les musées de Vevey, de la Chaux-de-Fonds et par un *Combat de vaches* au musée de Genève.

C'est un de nos bons animaliers encore que Charles HUMBERT (1813-1881), Genevois, élève d'Hornung et d'Ingres. Lié avec Diday et avec Calame, il peint avec eux de larges paysages qu'il anime de groupes d'animaux dont il étudie avec soin l'exacte relation avec le décor. Officier de cavalerie, il a croqué aussi quelques jolies scènes militaires. Ses œuvres sont réparties entre les musées de Lausanne, de Genève (*Le Gué, Le Taureau* et *Le Pâturage*) de l'Ariana de Genève (un *Pâturage,* deux paysages avec animaux et la *Forge de la Corraterie*) ; de Berne (*Troupeau passant la rivière*) et de Bâle (*Troupeau à l'abreuvoir*).

Albert LUGARDON (1827-1909) se rattache à la même lignée de paysagistes-animaliers. Genevois, fils du peintre d'histoire Léonard Lugardon, il fut l'élève de Calame et eut la bonne fortune de pouvoir suivre les conseils précieux du statuaire Barye. S'il est moins poète que les précédents, il a par contre une précision de dessin à laquelle l'habitude de la photographie n'est peut-être pas étrangère. Il fut, en effet, un des premiers à se servir de ce procédé pour fixer les mouvements des animaux. Il aimait la montagne, le Valais particulièrement où il avait « découvert » Chanrion ; il est le peintre classique de nos hautes cimes : sa *Jungfrau,* sa *Grande Scheidegg* et un *Lac de montagne* sont au musée de Genève ; un *Cervin* et un *Titlis* à l'Ariana ; la *Crête du Ryffel* à Berne ; une autre *Jungfrau* à Soleure ; un *Paysage alpestre* à Neuchâtel et le *Mont-Rose* au Palais fédéral.

Mercédita et sa mère.

Ed. Morerod. Musée de Neuchâtel.

Malgré l'exotisme de son œuvre, c'est encore un Romand authentique qu'Edouard MOREROD (1879-1919), natif d'Aigle et de vieille souche vaudoise. Autodidacte, il n'eut guère que les conseils de Steinlen et ses propres études dans les musées de Dresde, de Berlin, de Munich et au Louvre, pour se former un art sobre et solide. Après divers voyages, l'Espagne l'oriente et le fixe définitivement. Il n'emprunte pas que ses décors et ses types à ce pays de prédilection, il en a la précision linéaire et l'ardeur cachée sous une apparente sécheresse. Ce sera son *alma mater,* à laquelle il reviendra toujours, bien qu'il visite ensuite l'Italie, le Maroc et l'Algérie. A Paris, en 1910, son art espagnol le désigne pour dessiner les costumes de *La Femme et le Pantin* pour le théâtre Antoine. Mort jeune — il avait quarante ans — Morerod laisse derrière lui une œuvre insuffisamment connue du grand public et dont l'ensemble, faute d'exposi-

tion, n'a pas encore pu être jugé. Dans ses rares tableaux de nos musées — *Mercedita et sa mère* à Neuchâtel, le pastel d'une *Andalouse* à Genève, une *Gitane* à Lausanne — on reconnaît en lui un peintre vigoureux et un physionomiste pénétrant, qui ne laisse rien au hasard et dont l'écriture est nette, voulue, sans bavures.

Par cette courte revue des peintres que nous avons cru devoir mettre en marge de nos notices, pour les raisons que nous avons indiquées plus haut, on se rend compte des risques qu'il y avait à entreprendre une Histoire de la peinture romande ou à décerner le nom d'école à une production artistique aussi diverse. Cette dizaine de peintres illustrent notre axiome du début : notre pays n'a pas d'école, il a des peintres. Les uns passent presque toute leur vie au loin, comme Ducros, Knebel, Morerod et ne reviennent guère dans leur coin natal que pour y mourir ; d'autres, comme le miniaturiste Arlaud, comme Grosclaude se sont fait un nom hors de nos frontières et se rattachent à une école étrangère ; tous enfin doivent aller chercher ailleurs l'enseignement qui leur fait défaut en pays romand.

Surtout aucun ne s'est préoccupé de réaliser un art autochtone, un art strictement romand. Pour cela, il faudrait d'abord avoir un art suisse, qui soit l'expression du peuple, l'illustration et l'émanation de son génie. Car, à tout prendre, si notre unité politique existe depuis longtemps, notre conscience nationale est une idée relativement récente ; elle ne date guère que du milieu du XIX^{e} siècle, parce que ce fut alors que s'établit définitivement l'unité politique. Avant que pût naître un art national, sorti du peuple et parlant sa langue, il a fallu que ce peuple sentît tous ses éléments en parfaite harmonie, aussi bien dans un passé que dans un avenir communs. Bien que la Suisse soit la plus vieille république d'Europe, il a fallu plusieurs siècles non seulement pour qu'elle groupât autour d'elle les vingt-deux Etats qui la constituent, mais surtout pour que le génie national se formât au-dessus du particularisme.

C'est l'œuvre des temps modernes ; on peut donc dire que l'art suisse est en voie de formation ; Hodler en a construit les durables assises ; de cette racine partent déjà de vivaces rameaux. Quand l'arbre se sera développé jusqu'à pleine croissance, il est à prévoir qu'une souche s'en pourra détacher, pour grandir à son ombre : ce sera l'école romande, issue de l'école suisse. Mais pour que ce plant prospère, il n'est pas indifférent de connaître le terrain qui le recevra. Nos peintres du XVIII[e] et du XIX[e] siècle l'ont préparé et fécondé ; premiers défricheurs, ils ont posé les premiers jalons. C'est pourquoi un ouvrage destiné à les faire mieux connaître se justifie pleinement. Et s'il peut être une modeste contribution à la formation d'une école romande de peinture, nous aurons fait œuvre utile.

Il nous reste un devoir à remplir : rendre hommage à nos devanciers. Ils sont trop nombreux pour les citer tous, mais nous ne saurions omettre le *Dictionnaire des artistes suisses,* si utile malgré ses imperfections. Il nous faut aussi mentionner les excellents ouvrages de M. Daniel Baud-Bovy, pour qui rien n'est étranger de l'art genevois et M. Ph. Godet dont la plume fut inlassablement au service de l'art de son pays de Neuchâtel et dont le nom restera gravé au carrefour où convergent les avenues de l'idéal romand.

Voltaire.

Jean Huber. (Découpure).

CHAPITRE I

JEAN-ETIENNE LIOTARD

Jean-Etienne Liotard est né à Genève le 22 décembre 1702, d'une famille protestante originaire de Montélimar. De Paris où il fut l'élève du miniaturiste J.-B. Massé — après avoir été celui de Gardelle à Genève — l'ambassadeur de France en Italie l'emmène à Rome. Sa réputation naissante de portraitiste s'y affirme. Mais c'est à l'Orient qu'il doit son succès ; c'est là qu'il va se créer une attitude, une figure et un art bien à lui. Un Anglais à Rome, le chevalier Ponsomby l'engage à l'accompagner à Constantinople. Liotard y passe cinq ans, vivant à la turque, pénétrant partout, notant tout. Il passe ensuite en Roumanie, — la Moldavie en ce temps — appelé par le prince du pays ; c'est là qu'il laisse pousser la grande barbe qu'on lui voit dans le pastel de Genève et qui, avec sa renommée turque et le goût de ses contemporains pour les « turqueries » a contribué grandement à ses succès ultérieurs. Il revient par Vienne où Marie-Thérèse l'accueille, pose pour lui et sa cour après elle. Il y fit entr'autres le portrait de la jolie soubrette Charlotte Baldauf, qui devait devenir la comtesse Dietrichstein et qu'on connaît sous le nom de la *Belle Chocolatière*. Le peintre, curieux et vagabond, rentre à Genève par le chemin des écoliers : Vienne, Darmstadt où il fit le portrait de la grande-duchesse de Hesse, chez ses parents Lavergne à Lyon dont une des filles lui sert de modèle pour sa mutine *Liseuse*. Si le séjour à Genève fut

court, l'accueil de ses compatriotes fut des plus honorables. Ce grand homme commençait à remplir le monde du bruit de sa renommée. En 1748, il est à Paris, à la tête d'un atelier couru. L'élève de jadis revient en maître ; il s'entend à piquer la curiosité par son costume oriental, son turban, sa grande barbe et ses prix extravagants. Il ne semble pas qu'il ait trouvé le succès artistique qu'il escomptait. Admis à la vérité à faire les portraits des filles de Louis XV, de la Dauphine, de l'Infante Isabelle, du maréchal de Saxe, le jugement des critiques du temps est plutôt froid. On trouve ses pastels secs et faits avec peine, sa couleur « pain d'épice » et son émail dur.

Après un court séjour chez les Lavergne à Lyon, Liotard, dans le même attirail qu'à Paris, va tenter la fortune à Londres. Il y peint la comtesse de Coventry, son ami Ponsomby devenu Lord Bessborough, la princesse Louise-Anne, l'acteur Garrick et d'autres personnages en vue. En Hollande, où il se rend ensuite, il fait le portrait de la princesse Caroline, du prince d'Orange, du pasteur Chais, de Guillaume van Bentninck, de la comtesse van Heyden, de la *Dame aux dentelles* qui est de sa nouvelle famille, car il épouse à La Haye, en 1756, Mlle Fargues, la fille d'un négociant français. Veuf de sa barbe, qu'il a sacrifiée à sa jeune femme, il rentre à Genève, achète une maison à Confignon et portraiture ses amis. On le croit fixé : il repart pour Paris à la nouvelle cour faire le portrait de Marie-Antoinette, fait une seconde saison à Londres, revient à Genève pour trois ans et en 1777 — il avait 75 ans — décide de revoir Vienne et sa « bienfaitrice » Marie-Thérèse. L'accueil fut un peu froid : Liotard, bourgeois de Genève, n'excitait pas la curiosité comme Liotard turc, sa vogue était passée et finie sa fortune. Est-ce cette constatation qui fixe enfin ce peintre ambulant ? Il rentre à Genève cette même année 1777 et y meurt en 1789 en pleine activité.

ŒUVRES PRINCIPALES

Musée d'art et d'histoire de Genève : Liotard à la barbe (1749). — Liotard en bonnet (vers 1738). — M. Marc Liotard-Sarazin (1757). — Le syndic Mussard (1763). — Le syndic Sarrazin (vers 1757). — M. Liotard de Plainpalais (vers 1757). — M. van Bleiswijk (1757). — Marie-Thérèse (1762). — Mme d'Epinay. — Mme van Bleiswijk (1757). — Mme Liotard-Sarazin (vers 1757).

Ariana, Genève : Portrait de femme.

Musée de Dresde : La chocolatière (1744). — La liseuse (1746). — Maurice de Saxe (1748). — Liotard en costume turc (1744).

Musée d'Amsterdam : Mme Boëre. — La dame aux dentelles (Mme Longuard 1757). — Marie-Josèphe de Saxe (1748). — La liseuse (*variante*). — La comtesse de Coventry (1754).

Offices de Florence : Portrait de Liotard (1744).

Edimbourg, Galerie nationale : Portrait de M. Tronchin (1758).

Vienne, Galerie impériale : Portrait de vieille femme.

Lady Coventry.

Liotard. Musée d'Amsterdam.

Ce qui frappe dans les pastels que Liotard a faits de lui-même, c'est la vivacité de son regard et l'éveil de son visage : tout l'homme est là et tout l'homme est dans son art. Esprit vif, mobile, qui saisit rapidement l'aspect extérieur des gens et des choses, sensibilité à fleur de peau, sans résonnances intérieures, intelligence clairvoyante, prompte à démêler le décor, l'ambiance et l'attitude, mais qui s'arrête au seuil de la psychologie, voilà Liotard tel que le racontent sa vie et ses œuvres. Au début de sa carrière, il a un prime-saut charmant : c'est un gamin qui part à la conquête d'un monde — et quel monde ! — l'Orient fabuleux vers quoi se tendent curieusement les regards de ses contemporains, l'Orient qu'ils connaissent surtout par la littérature et qu'il va voir en réalité, en peintre que cette réalité amusera d'abord et captivera ensuite.

Avec quelle fraîcheur il note ses observations de route en ses dessins de l'Orient conservés à la Bibliothèque Nationale à Paris et au Louvre ! Européens déjà à demi-levantins, comme le fameux *Achmed Pacha,* alias comte de Bonneval, ou *M. Levett en turc* qui ne garde plus rien d'Européen, ou comme *M. Péleran,* consul de France à Smyrne, en perruque et habit Louis XV, accoudé à la turque sur un divan bas, ou la captivante *Signora Marigot* qu'il croque à Smyrne encore, une main sur la hanche, le regard perdu, mi-rêveuse, mi-provocante, ou enfin des gens du peuple, des gardiens du sérail, le nain Ibrahim, une brodeuse de Belgrade, des femmes turques en leur intérieur, c'est toute une galerie où l'on sent un artiste en éveil, la fougue et la tendresse aussi — car certaines de ses sanguines sont d'une délicatesse qu'il ne retrouvera plus — d'un néophyte plein d'ardeur. Il amasse des documents, les annote de sa main avec l'arrière-pensée qu'ils ne seront pas inutiles.

Ce goût de la turquerie ne devait pas l'abandonner. Il sent qu'il a là un atout puissant qui lui permettra de faire figure et il se compose dès lors une attitude : désormais on ne connaîtra plus que Liotard le Turc. Costume oriental, grande barbe à la moldave, oripeaux exotiques, il n'en faut pas plus pour attirer sur lui les regards curieux des choses de l'Orient. C'était la

mode du jour et Liotard était trop clairvoyant, sentait trop bien où soufflait le vent pour renoncer à une collaboration si précieuse. Il est l'avisé impresario de lui-même.

Il saura se souvenir du décor et du costume turcs bien après son retour de Constantinople : dix ans plus tard, à Londres, il peignait *Mary Cunning, comtesse de Coventry,* Anglaise de pur sang, en costume turc de haute fantaisie, une main pendante et le regard perdu comme la Signora Marigot, ceinturée d'ornements damasquinés, assise sur un divan oriental, les pieds chaussés de babouches sur un tapis dont les dessins géométriques rappellent l'Arabie. L'attitude rêveuse et naturellement lasse de la femme, le négligé apparent de son costume, de sa corbeille à ouvrage et du livre abandonné, la note imprévue d'un vase d'œillets posé à terre, font de ce portrait une des œuvres les mieux venues de Liotard, suffisante à elle seule pour mettre en déroute les arguments de ceux qui prétendent que Liotard ne sut pas peindre la femme. Il remuera encore son bagage oriental pour peindre, probablement à la même époque, le beau portrait de *Lord Montagu* de la collection Heseltine, en haut turban et en burnous tigré de bandes de fourrure. Ce sont des Turcs encore que les cavaliers qui galopent au fond du portrait de Maurice de Saxe.

Ce Liotard turc, on le voit dans son portrait du Musée de Genève et mieux encore dans ceux de la Galerie de Dresde et des Offices, où il s'est peint dans le costume qu'il portait à Constantinople. C'est en cet appareil qu'il arrive à Vienne. Dut-il son succès au visage qu'il s'est désormais composé ou à son art ? Les œuvres qui nous sont restées de ce séjour, la *Marie-Thérèse* du Musée de Genève, matrone encore fraîche en ses 45 ans, la *Belle chocolatière* de Dresde, si populaire en dépit de sa raideur engoncée et de sa pose stéréotypée, ne sont pas encore l'expression achevée de son talent. Il aura l'inspiration et la main heureuses en peignant un peu plus tard cette jolie fille qu'est sa nièce Lavergne qui est la charmante *Liseuse* de Dresde, tenant une lettre moins pour la lire que pour prendre une attitude penchée tout à fait séduisante.

Maurice de Saxe.

Liotard. Galerie de Dresde.

La liseuse.

Liotard. Musée d'Amsterdam.

Après la Turquie, un autre pays eut une grande influence sur Liotard : c'est la Hollande. A Paris, à Londres, son art se montrera pareil à ce qu'il était à Vienne. Après la Haye, il y a un changement en lui. En ce pays réaliste et grave, où la cour elle-même est bourgeoise et où l'aristocratie est majorisée par les négociants, le décor capiteux et fragile que s'est composé Liotard n'a que faire, ni son art de la réclame. Ces bourgeois n'admettent pas qu'on leur jette de la poudre aux yeux ; leurs portraitistes n'ont rien embelli et — sauf Rembrandt — n'ont jamais flirté avec l'Orient ; la juiverie de Rembrandt n'a d'ailleurs rien de commun avec les « turqueries » du sémillant Genevois.

Chez eux nul brillant équipage,
Point de palais dorés, ni de superbes trains,

selon le jugement que M^me^ d'Epinay porte sur les Genevois, mais des « bienfaits plus solides ». C'est aussi le pays où on peut le mieux penser en paix. Samson perd sa force quand Dalila le prive de sa chevelure. Liotard, en coupant sa barbe, perd sa fantaisie. Mais il fait un gain qui vaut mieux : il étudie les peintres hollandais, il admire « toutes les finesses et légèretés de la nature » dont ils font preuve ; il en aime la vérité, le naturel, et aussi « la netteté, la propreté et le fini ». Les termes sont de lui, dans son *Traité des principes et des règles de la Peinture,* œuvre de sa vieillesse (1781). Désormais, Liotard peindra des bourgeois sur un fond uni, abandonnera le détail amusant et imprévu, le costume inventé, et ce qu'il aura perdu en fantaisie, il le regagnera en sobriété et en puissance. Peut-être aussi l'échec qu'il subit lors de son dernier séjour à Vienne fut-il le point de départ d'un examen de conscience, d'un retour sur lui-même. Liotard le Turc se mue en Liotard le Hollandais, puis en Liotard le Genevois. Y a-t-il une grande différence entre ces deux derniers ? Le protestantisme, la vie bourgeoise, l'esprit positif sont des points communs à la Hollande et à la Suisse. Toujours est-il que le pastelliste, en sa dernière période, va peindre ces belles et solides effigies de ses parents, du *syndic Sarrazin,* du *syndic Mussard,* qui sont à Genève dans

le voisinage des Latour où ils ne détonnent pas. Comme il lui eût été facile d'évoquer autour de M^me^ d'Epinay un décor à la manière de celui de la Comtesse de Coventry ! Mais Liotard s'est assagi, son réalisme s'est aiguisé, il est inflexible devant la vérité, il est surtout plus près de ses modèles ; il n'interpose plus entre lui et eux une gaze d'Orient ; il vit de leur vie, ce sont ses amis, il est pareil à eux et, les connaissant à fond, il les peint avec sincérité, ne songeant plus qu'à rehausser l'éclat de ses tons, à enrichir sa matière sans altérer la vérité.

Dans ce *Portrait de M^me^ d'Epinay,* le peintre a noté les déchéances de la maladie, le front qui se dégarnit, l'orbite qui se creuse, le nez qui s'amenuise, la main osseuse : il a fait implacablement le portrait physique, sans transiger. Mais il a fait aussi un admirable portrait spirituel : ces yeux noirs, fiévreux et mobiles que louait Voltaire, cette bouche ironique qu'on sent prompte à la riposte, le costume à fanfreluches qui marque « ce petit coin de légèreté » qui est dans le caractère du modèle, selon Grimm, la pose pensivement mélancolique de la femme qui écoute à la fois son interlocuteur et ses pensées intimes, tout contribue à faire du *Portrait de M^me^ d'Epinay* celui de la femme sensible, bel esprit et philosophe de tous les temps.

L'histoire de Liotard est celle de bien des peintres romands dont nos frontières trop étroites et nos ressources limitées compriment le génie créateur. Ils vont à l'étranger chercher les admirateurs et les clients qui leur manquent chez eux. Ils apprennent beaucoup, savent profiter de leurs expériences et en rapportent le fruit à leur pays natal. Il nous a donné, en des effigies vivantes et larges, le meilleur de son art.

Mme d'Epinay.

Liotard. Musée de Genève.

CHAPITRE II

L'ANCIENNE ÉCOLE GENEVOISE DE PEINTURE

Dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle s'est formée à Genève une école homogène dont les principaux représentants — Agasse, Tœpffer, Massot, St-Ours et De la Rive — ont une histoire commune et s'influencèrent réciproquement. Ils se sont connus et fréquentés, ils ont souvent travaillé ensemble et quelquefois deux ou trois d'entre eux ont collaboré au même tableau. Par la formation progressive et mutuelle de leur art, par la filiation de leur talent, ils forment bien une véritable école. Les plus remarquables de ces peintres sont :

WOLFGANG-ADAM TOEPFFER

Wolfgang-Adam Toepffer, peintre de genre, de paysages et de portraits, est le père de l'écrivain Rodolphe Toepffer. Fils d'un petit tailleur originaire de Schweinfurt en Franconie, il naît à Genève le 20 mai 1766. Il débute dans la gravure pour l'horlogerie, puis, à Lausanne, s'occupe d'illustration. Il se rend à Paris à la veille de la Révolution ; y ayant à peine abordé l'aquarelle, il est obligé par les événements politiques de chercher un refuge à Genève. Le besoin d'apprendre le pousse de nouveau à Paris en 1791 ; il entre dans l'atelier de Suvée. Il n'y reste guère, parce que la situation est agitée. On le retrouve à Genève en 1793, en compagnie de De la Rive avec qui il fait d'intéressantes campagnes de peinture en pays savoyard et, s'étant marié avec M^lle^ Counis, vit modestement en donnant des leçons. Il se fait connaître d'abord par des caricatures à l'aquarelle et par des paysages, des petites scènes de genre inspirées de la vie du peuple. C'est surtout après deux nouveaux séjours à Paris, en 1804 et en 1807, que sa production deviendra abondante et régulière. Il expose à Genève et obtient une médaille d'or à Paris au Salon de 1812. Son nom est alors consacré ; la vogue vient, de nombreux acheteurs se disputent ses œuvres. Il fait un fructueux séjour à Londres, y étudie avec profit les maîtres anglais, Hogarth surtout et les paysagistes. Rentré à Genève, il publie en 1817 un *Album de caricatures,* sans d'ailleurs cesser de peindre à l'huile. Il se lie avec un amateur éclairé et riche collectionneur genevois, J. F. A. Duval, dont le fils devait épouser une fille d'Adam Toepffer, qui devient ainsi le grand-père du peintre Etienne Duval. En 1824, il fait un court voyage en Italie, puis reprend à Genève sa vie paisible et laborieuse, peignant sans faiblesse jusqu'à un âge avancé. Il survécut à son fils Rodolphe et à sa femme. On le trouva mort devant son chevalet le 10 août 1847 ; il avait 81 ans.

ŒUVRES PRINCIPALES

Musée d'art et d'histoire de Genève : Sortie de l'église (1812). — Même sujet, dans un paysage d'hiver. — Les charbonniers (1813). — Le colporteur (1814). — La noce villageoise (1812). — Prédication en plein air. — L'embarquement de la noce (1814). — Le rétablissement du culte en France (1810). — Jeune paysanne. — Vendangeuse. — La bergère.

Ariana, Genève : La cueillette des pommes à Coudrée (1820). — Les conscrits. — Paysans déchargeant un fût de vin. — Paysage d'hiver. — L'attente (1819).

Société des arts, Genève : Portrait du peintre (1832).

Musée de Bâle : Collation rustique (1819).

Musée de Narbonne : L'arrivée de la jeune voyageuse (1807).

Musée de Lyon : La restauration du culte (1810).

JACQUES-LAURENT AGASSE

Jacques-Laurent Agasse, un des plus originaux du groupe et sans contredit notre meilleur animalier, est né à Genève le 24 mars 1767. Elevé dans le luxe, ayant chevaux et meute, excellent cavalier, il connaissait le cheval et le chien à fond et compléta par des études d'anatomie ce qu'il devait à son esprit d'observation. Ses premiers croquis, faits à l'âge de huit ans, révèlent déjà un animalier de race. Il fut lié de bonne heure avec Adam Toepffer et Firmin Massot et étudia la peinture à Paris sous la direction de David. L'art n'était encore pour lui qu'un goût d'amateur, mais son pinceau ne tarda pas à devenir son gagne-pain, car la fortune de son père fut réduite à néant par les troubles politiques. En 1800, un riche Anglais dont il avait portraituré le chien, l'emmena à Londres où, jusqu'à sa mort, pendant un demi-siècle, il devait peindre la plus grande partie de son œuvre. Recherché par la haute société anglaise, lié avec quelques artistes qui l'apprécient, il expose régulièrement aux principaux salons et connaît le succès. Mais, à part les portraits de chevaux et de chiens, commandés par de riches propriétaires, ses autres tableaux ne se vendent guère et quand il ne peut plus compter sur ses protecteurs — l'un meurt, l'autre est ruiné — Agasse vit presque seul, pauvre et farouchement indépendant. Il fréquente les écuries, les palfreniers, les jockeys, dessine dans les ménageries et les jardins zoologiques, trouvant une consolation dans son art. L'isolement se fait peu à peu autour de lui, il se retire de la vie publique et a perdu tout contact avec son pays natal. Il meurt, oublié et solitaire, entre les bras de son logeur et ami, M. Booth, le 27 décembre 1849 à Londres. Malgré les efforts faits pour le rapatriement de ses œuvres, la plupart d'entre elles sont encore dans des collections particulières en Angleterre.

ŒUVRES PRINCIPALES

Musée d'art et d'histoire de Genève : Portrait de M. Audéoud-Fazy (1800). — La Forge de Lausanne (1795-96). — Intérieur d'écurie (1802). — Départ pour la chasse (1803). — Portrait de Lord Rivers à cheval (1815). — La Foire (1817). — Portrait de Miss Booth (1830). — Le lieu de récréation (1830). — De nombreuses études de chevaux.

Ariana, Genève : Une négresse et huit études d'animaux.

JEAN-PIERRE SAINT-OURS

Jean-Pierre Saint-Ours est né à Genève le 4 avril 1752 et fut l'élève de son père, puis de Vien à Paris. En 1780 il obtient le prix de Rome pour son *Enlèvement des Sabines,* mais ses qualités d'étranger et de protestant le privent des avantages matériels

de ce prix. Il part à ses frais pour Rome où il retrouve David qu'il avait connu chez Vien et de qui il subit fortement l'influence. Il se lie aussi étroitement avec le sculpteur Canova et avec son compatriote De la Rive. Ses tableaux d'histoire sont remarqués à Rome où il reste près de 12 ans. La maladie l'oblige à rentrer à Genève (1792) qu'il trouve en pleine révolution. Il s'enthousiasme pour les idées nouvelles et siège en 1793 à l'Assemblée Nationale, puis au Comité des Quarante. Peut-être parce que l'art était en défaveur en cette période troublée, peut-être par déception dans ses idées politiques, Saint-Ours délaisse peu à peu le genre historique pour se vouer au portrait. En 1803, il est nommé membre correspondant de l'Institut de France. Il mourut le 6 avril 1809.

ŒUVRES PRINCIPALES

Musée d'art et d'histoire de Genève : Le Tremblement de terre (1792). — Les jeux olympiques (1787). — Le choix des enfants de Sparte (1785). — Portrait de M. Petit et de sa famille (1792). — Deux esquisses pour le Lévite d'Ephraïm (1806). — La lecture de la fable. — Portraits de M. Jean Petit (1801), de Mme Jean Petit (1798), de M. Tronchin des Délices (1796).

A l'Ariana de Genève : Portraits du peintre De la Rive, du Conseiller De la Rive-Rilliet (1801) et de plusieurs membres de la famille Revilliod. — Bataille des Romains contre les barbares.

Musée de Neuchâtel : Mme Saint-Ours avec un enfant. — Esquisse pour le Concordat (1802).

FIRMIN MASSOT

Firmin Massot, à côté de qui il faudrait mentionner sa sœur Pernette, devenue plus tard Mme Schenker et qui fut son éducatrice et son émule, est né à Genève le 5 mai 1766. C'est en voyant peindre sa sœur, miniaturiste et peintre de talent, qu'il lui prit fantaisie de tenter, lui aussi, l'étude du portrait. Sa sœur fut son vrai maître. A l'école de dessin de Genève, il se lie avec Agasse et fait la connaissance de Saint-Ours à Rome où l'emmène un amateur de tableaux. Rentré à Genève, il commence à se faire une renommée, lorsque la Révolution disperse ou ruine ses meilleurs clients. Il est présenté à Mme Necker à Coppet ; elle s'intéresse à lui et l'engage à s'installer à Lausanne. Il peint alors le portrait de son ami Agasse, reproduit plus tard en lithographie par B. Menn et une charmante *Brodeuse,* qui est sa belle-sœur, Mlle Mégevand. Rentré à Genève, il s'installe dans la maison qu'habitait Adam Toepffer et se lie avec lui. Son succès va croissant. C'est de lui que R. Toepffer a dit dans la *Bibliothèque de mon oncle :* Au-dessus de ma chambre était celle d'un habile

peintre de portraits. Ce peintre avait le grand talent de faire les gens à la fois agréables et ressemblants... Ce peintre avait donc toutes les misses fashionables à reproduire et il ne se passait pas de jour que l'on ne vit de belles voitures apporter leurs maîtres et les attendre devant la maison... Le peintre avait pour habitude, entre les séances, d'exposer ses portraits au soleil, en dehors de sa fenêtre, les suspendant à deux branches de fer disposées à cet effet. Une fois qu'ils étaient là, je n'avais qu'à lever les yeux et je me trouvais au milieu de la plus belle société : milords et barons, duchesses et marquises. » Tout ce que Genève compte d'illustrations en résidence ou en passage, défile chez Massot. Il atteint ainsi la vieillesse et meurt chargé de jours et d'œuvres le 16 mai 1849.

ŒUVRES PRINCIPALES

Musée d'art et d'histoire de Genève : Portrait de Rodolphe Tœpffer (1821). — Mlle Nancy Mérienne. — Mme Adam Tœpffer (1802). — Mme Clavel-Chenevière. — Mme Duval-Tœpffer (1821).

Ariana, Genève : Portrait du peintre Saron. — Marguerite Rilliet. — Marguerite Revilliod.

Zurich, Landolthaus : Portraits d'un homme, d'une dame et d'une jeune fille.

PIERRE-LOUIS DE LA RIVE

Pierre-Louis De la Rive, de vieille famille genevoise, fils du pasteur P. De la Rive, est né le 21 octobre 1753 à Genève et n'obtint pas sans peine de sa famille l'autorisation de se vouer à l'art. Il étudia dans sa ville natale, sous le médiocre chevalier Fassin qu'on ne connaît plus guère que par les élèves qu'il a formés, puis à Dresde où l'immortel Claude Lorrain se révèle à lui et où J.-B. Casanova, directeur de l'Académie, met ce timoré dans des transes mortelles en lui conseillant de dessiner d'après nature. C'est ce qu'il fait à Crissier (Vaud) où il a ramené sa jeune femme, Mlle Godefroy, épousée à Dresde. Mais, peu satisfait, il croit ne pouvoir se passer de l'Italie. Il arrive à Rome où il retrouve Saint-Ours et Ducros. Le style historique du premier et le paysage italien du second l'influencèrent. Rentré en Suisse, il peindra des paysages inégaux jusqu'au jour où il aura l'audace, alors sans pareille, de peindre le Mont-Blanc. Sans le savoir, ce timide, sensible à toutes les influences, créait la peinture alpestre. Il reprit ce sujet en 1809 et allait le traiter une troisième fois lorsqu'il fut frappé d'apoplexie (1813). Il mourut le 7 octobre 1817.

ŒUVRES PRINCIPALES

Le Mont-Blanc (1807), appartient à M. Malet d'Hauteville.
Musée d'art et d'histoire de Genève : Départ des troupeaux (1812). — Le chemin creux. — Le petit berger. — La rivière. — Le gué.
Ariana, Genève : Paysage et troupeau (1799).
Musée de Lausanne : Pont de St-Maurice (1812).
Musée de Montauban : Paysage.

De ces cinq peintres genevois contemporains, aucun n'échappe aux influences des écoles étrangères : De la Rive revient d'Italie à Genève avec la conviction qu'il faut italiser le paysage suisse — le plus difficile à italiser, selon la remarque de Rodolphe Tœpffer — ; Saint-Ours, plus personnel, n'en reste pas moins nettement sous l'influence de David et des idées qui présidèrent à la renaissance du classicisme ; Agasse, presque Anglais, le plus indépendant, le mieux doué, le plus strictement peintre de tous, pourrait se réclamer aisément de l'école anglaise qui va de Reynolds aux Préraphaëlites ; Massot a su prendre son bien chez Lawrence, avant de subir François Gérard ; Toepffer enfin, excellent observateur, grand travailleur, doit à son origine germanique le souci constant de profiter de tout ce qu'il voit et étudie avidement — cupidement, pourrait-on dire — en tous cas avec une minutie intéressée, les œuvres anglaises que son séjour à Londres lui permet d'approcher.

Ils sont diversement doués aussi. De la Rive est un timoré, sensible à toutes les influences, qui brûle aisément ce qu'il a adoré ; son admiration sans limite pour les paysagistes hollandais, Berghem et Wouverman principalement, que lui a inculquée le chevalier Fassin, fond comme par enchantement sous l'influence de son ami Saint-Ours qu'il voit à Rome. Ce peintre apeuré, qu'effrayait le conseil de Casanova de peindre d'après nature, comme si c'était un sacrilège envers ses premiers maîtres, pense devenir peintre d'histoire sous l'influence de son compatriote élève de David. Séjourne-t-il à Berne ? Il est sous l'emprise indéniable des petits maîtres bernois, des

Le petit berger.

De la Rive. Musée de Genève.

Aberli, des Lory ; il n'italise plus, il peint à la sépia et à l'aquarelle des sites connus, des chalets, des fermes, des cascades qui sont des œuvres d'une fraîcheur charmante, parce qu'il n'est plus hanté par le Poussin ou par Claude. A Paris, où il expose en 1800, il vit dans des transes, passant de l'espoir à l'abattement, estimant que ses propres tableaux ne sont guère inférieurs à leurs voisins et le lendemain « qu'ils font toujours moins d'effet à ses yeux », puis, quand pour le consoler, un ami lui commande une peinture, il exulte ; il confesse lui-même : « Vous aurez remarqué dans mes lettres une suite d'alternatives d'espérances et de découragement ; cette tourmente, ce balottage vous forment bien un homme ; je serais bien triste si je n'étais si content ». Ce manque de confiance en soi est à la base de son talent. Il a l'âme d'un poète bucolique, il sent vivement les choses, il est artiste, mais il n'est pas peintre et les moyens lui manquent le plus souvent pour exprimer son âme. Il est inégal parce qu'il emprunte beaucoup aux autres et avec diversité ; cherche-t-il sa voie en tâtonnant, voit-il un but bien clairement ? Il n'y paraît pas et son coup d'audace — les timides ont seuls et souvent une seule fois de ces hardiesses — le portrait du Mont-Blanc est une éblouissante trouvaille plutôt qu'un but atteint après un long acheminement. Ce poète pastoral devient soudain, à la fin de sa vie, le premier barde de l'Alpe et fonde, inconsciemment semble-t-il, « cette école du paysage savoyard à laquelle se sont rattachés depuis, par leurs premières études, tous nos paysagistes. » (R. Tœpffer). Non point qu'il ait été le premier chez nous à peindre la montagne. Elle est le compagnon habituel de nos paysagistes de la fin du XVIII[e] siècle, mais chez eux, elle est l'arrière-plan, le décor devant lequel se joue une scène ou s'échafaude un motif pittoresque. De la Rive est le premier qui la prenne pour sujet unique et dominant de son tableau, qui en traduise l'éblouissante et neigeuse majesté trônant au-dessus des conventions picturales.

Son ami Saint-Ours voit mieux sa route : il a choisi l'histoire et n'en sort guère que pour peindre d'excellents portraits qui sont souvent la meilleure histoire. Admirablement doué, peintre solide et nerveux, habile dessina-

teur, il se donne une discipline trop stricte qui gâte souvent ses œuvres. La faute, plus qu'à lui-même, en est à son époque qui veut que chaque œuvre d'art soit une profession de foi ou un sermon laïque. Saint-Ours n'est pas un révolutionnaire, mais un idéaliste de la Révolution ; il en a aimé les théories et abhorré les actes, mais jusqu'au bout il est resté logique avec ses débuts, par une sorte de fierté stoïque fréquente chez les hommes de son temps et qui leur tenait lieu de sincérité. Théories politiques et théories d'art, abstractions et chimères, vie dans un monde forgé de toutes pièces et où la réalité n'entre que pour tuer les illusions, voilà l'homme politique et le peintre chez Saint-Ours. C'est un romantique égaré chez les classiques. Sensible, pensif, il ne se laisse point aller dans ses tableaux aux mouvements de son âme ; ses conceptions sortent tout armées de son cerveau bourré de classicisme, comme Minerve du cerveau de Jupiter. Il est de la compagnie de David qui découvre à nouveau l'antiquité en Italie ; il s'inspire des motifs des vases étrusques, lit les auteurs anciens, parcourt le vaste cimetière qu'est la campagne romaine, interroge les tombeaux, se penche sur les bas-reliefs ; il vit avec les morts — mais n'observe pas les vivants. Tite-Live, Tacite et Plutarque sont ses auteurs familiers. Aussi ses grandes compositions sont-elles savamment ordonnées, selon des principes qui, de révolutionnaires qu'ils étaient alors, sont devenus pour nous l'expression même de l'académisme. Sévères, froides, elles sont dépourvues des « attraits imposteurs de la peinture », elles n'ont pas le « désordre de l'école flamande », ni la « propreté hollandaise » ; les termes sont de Saint-Ours et montrent ses préjugés. Il faut les faire siens pour goûter ses œuvres, il faut se faire à la mentalité de son école : alors, on lui trouvera de l'agrément et des mérites réels.

Mais il y a un Saint-Ours infiniment plus intéressant que celui des grandes œuvres quasi officielles : c'est celui des esquisses et des portraits. Dans les esquisses, on trouve de la fougue et de la vie, quelque chose d'impromptu qui disparaît généralement à l'œuvre peinte. Si elles sont à la sépia, leur monochromie offre plus de contrastes, de lumière et d'ombre, sont d'un meilleur coloriste que dans l'exécution définitive. Si elles sont à l'huile, la

Esquisse pour le Concordat.

St-Ours. Musée de Neuchâtel.

Le tremblement de terre.

St-Ours. Musée de Genève.

couleur y est sommairement indiquée, à grands coups de pinceau, pareils à des balafres, avec une chaleur, une ardeur ou une tendresse qu'on ne retrouvera plus quand le peintre reprendra son œuvre. Telles sont les deux esquisses du *Lévite d'Ephraïm,* celle du *Choix des Enfants de Sparte,* du Musée de Genève, celle du *Concordat* de celui de Neuchâtel.

Dans ses portraits, il en faut distinguer de deux sortes : ceux qui lui furent commandés et ceux qu'il a peints spontanément, avec amour, parce que c'étaient ceux des siens et de ses amis. C'est dans ces derniers qu'il a donné toute sa mesure. « Parmi ces effigies de parents et d'amis, certaines touchent au chef-d'œuvre ; ce sont celles où Saint-Ours, reconquérant son innocence, a renoué la tradition avec ses ancêtres directs, les portraitistes du XVIII[e] siècle ; ce sont ces portraits de *M[me] Boisdechêne,* de *Bourrit,* de *M[lle] Simard* qui semblent l'épanouissement de ses premiers essais, la mise en valeur parfaite des dons exquis qu'il tenait de son père, de son temps, du milieu où s'éveilla sa sensibilité » [1].

C'était un peintre sensible aussi, féminin presque, à ses débuts, que Firmin Massot, le portraitiste de l'école. Son premier éducateur est une femme, sa sœur Pernette qui avait le goût inné de l'art. Elle faisait des portraits et c'est en la regardant travailler, que Firmin s'essaya à ses premières œuvres. Il débuta par un remarquable *Portrait de ma grand'mère,* d'une sûreté de touche presque magistrale, d'une tendresse à la Chardin. Il va subir indirectement une première influence anglaise par son ami Agasse qui lui fait voir des gravures d'après Lawrence, Raeburn, Romney. Et c'est déjà presque une œuvre anglaise que l'exquis *Portrait d'Agasse* (le médaillon qui orne ce chapitre en est inspiré), indolemment assis, en costume de cheval, le fouet à la main, dans une auberge de relais. Dans l'œuvre important de Massot peu de portraits sont si frais, si spontanés et si vivants, sauf quelques effigies de femme, l'exquis *Portrait de M[me] Adam Toepffer* aux boucles folles comme certaines *Lady Hamilton* de Romney, et le *Portrait de M[me] Duval-Toepffer,* debout, la harpe à la main, devant le décor délicat qu'elle doit au

[1] D. Baud-Bovy, *Peintres genevois,* 1[re] série.

goût éclairé de son mari [1]. On sent ici l'influence des peintres du Ier Empire, de David, de Gérard surtout, dont Massot a pu étudier les œuvres ou tout au moins des gravures les reproduisant, dans l'entourage de Mme de Staël. Comme les deux peintres français, il peint aussi Mme Récamier. Il connaît rapidement la vogue et le succès ; son atelier est alors et restera longtemps celui qu'a décrit Rodolphe Toepffer : il ne désemplit pas ; chacun veut avoir son portrait par Massot. Malheureusement, le peintre surchargé tourne à la « fabrique », ne cherche plus à créer, se laisse aller à sa facilité de pinceau et imprime même un prix-courant ! « Il aime les raisonnements faits pour ne pas se donner la peine d'en faire, » dit Tœpffer de lui. De même, il aime trop ses recettes, ses habitudes, sa routine pour en changer. Il ajoutera portrait sur portrait pendant les dernières 25 années de sa vie, mais ne comptera que de loin en loin une œuvre véritable. Il vieillit ainsi, parfaitement heureux, au milieu d'admirateurs.

Si on juge Massot par ses meilleures œuvres, on est émerveillé de ses dons : il est tendre, voluptueux, volontiers rêveur et voit en peintre. Elevé par sa sœur, marié à une femme charmante, vivant dans la compagnie d'une exquise belle-sœur, Mlle Mégévand, qui lui sert de modèle, puis d'une élève, Mlle Romilly, qui est son admiratrice et son amie, il est tout naturel que Massot, déjà délicatement sensible, se soit affiné dans cette société féminine et qu'il soit devenu un excellent peintre de la femme. Il goûte son charme, subtilement, sans sensualité, en artiste et en peintre. Il excelle à rendre ses attitudes, à la saisir dans l'ambiance de son milieu et si son dessin a des défaillances, il sait les masquer en enveloppant son sujet de poésie. Dans le *Portrait de Mme Duval-Toepffer,* en particulier, il est le chantre de la femme de son époque.

Un chantre aussi, mais d'un monde qu'on taxe d'inférieur et où s'est complu pourtant son âme de poète, c'est Agasse, l'animalier du groupe. C'est lui peut-être qui connut le moins le succès et à qui ira probablement la gloire la plus durable. On aimera Massot pour son coloris, Toepffer pour son hu-

[1] Dans ce tableau, la figure seule est de Massot; les accessoires ont été peints par Ferrière.

Portrait de Mme Ad. Toepffer.

Massot. Musée de Genève.

Portrait de Mme Duval-Toepffer.

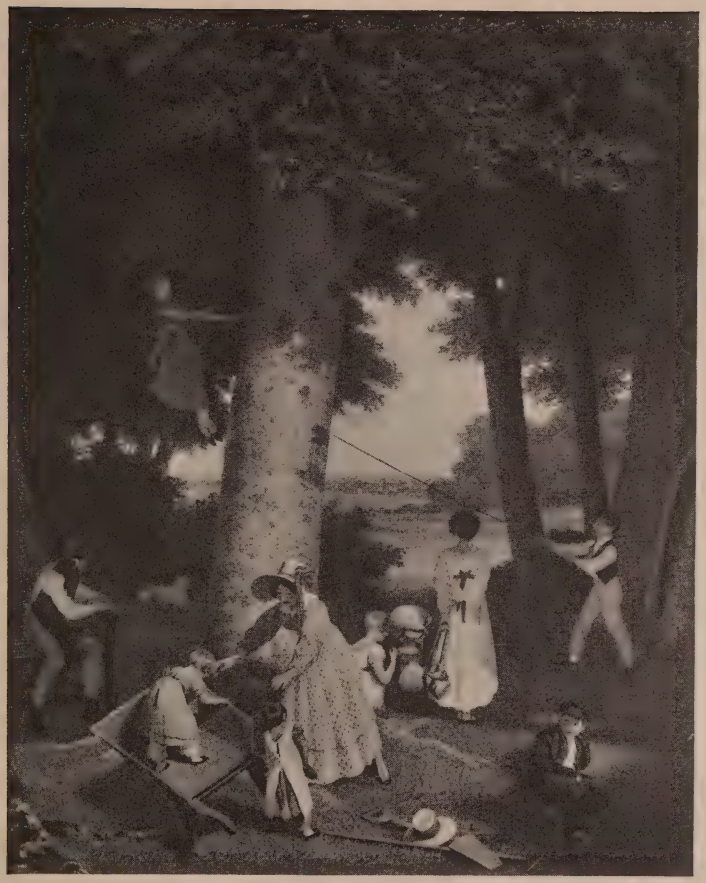
Massot. Musée de Genève.

Le marché.

Agasse. Musée de Genève.

Lord Rivers.

Agasse. Musée de Genève.



Le lieu de récréation.

Agasse. Musée de Genève.

mour, Saint-Ours pour son dessin, mais Agasse est plus qu'eux tous un *créateur,* un *animateur.* Il a le don de vie et tout ce qu'il a fait est à lui, porte son accent, son signe personnel. Anglais, il l'est moins par les influences subies que par sa résidence et même parmi les peintres anglais de son époque, il est unique. L'animalier le plus célèbre de son temps, Landseer, se sert des animaux — qu'il dessine d'ailleurs admirablement — pour illustrer une anecdote plus ou moins spirituelle ; c'est un Grandville avant la lettre et mieux doué que l'auteur des *Scènes de la vie privée des animaux* ; les autres sont des paysans ou des bucoliques. Et si l'on remonte plus haut, le génial Potter, architecte incomparable des formes animales ; Snyders qui s'en sert pour de rutilants décors n'ont pas ce qui est le bien propre d'Agasse : son respect de l'animal ; il le peint pour lui-même, tel que le voient sa tendresse et sa distinction natives. Il ne peint ni le cheval, ni le chien en général ; il fait le vivant portrait de toutes les variétés de l'espèce, sachant que chacune a son âme propres. Ces animaux, il les aime : ne pouvant plus tenir de chevaux, ni posséder de meute, il va s'établir à Londres dans le quartier des écuries, des palefreniers pour vivre avec ses bêtes préférées ; un de ses compatriotes est frappé de l'attachement que lui témoigne un jeune orang-outang dont il fait le portrait ; il hante les ménageries et les jardins zoologiques, non point pour exécuter des commandes ou des tableaux dont il sait le placement, mais par amour de son art. Poète et savant tout à la fois, il a étudié à fond l'anatomie des animaux, la nature de leur pelage, il a pénétré leurs instincts et tout ce qui leur donne leur figure propre.

Ses portraits équestres sont admirables ; l'un d'eux, celui de *M. Audéoud-Fazy,* est un petit chef-d'œuvre de poésie discrète ; celui de *Lord Rivers,* avec son grand paysage de plaine où paissent des moutons, l'animation d'un départ pour la chasse et l'immensité du grand ciel gris, est une œuvre large et précise tout à la fois, où tout est en place et concourt à l'harmonie générale.

Agasse peint peu les hommes ou s'il le fait, dans son horreur de l'artificiel et de la vulgarité, il ne peindra que des êtres supérieurs ou la jeunesse.

Il se complaira alors aux ébats en plein air, à des scènes de fraîche rusticité, comme le *Lieu de récréation,* à des portraits d'enfants comme la jolie et rieuse *Miss Booth* qui vient d'entrer au Musée de Genève.

Si nous en croyons De la Rive, Adam Toepffer restera l'expression la plus complète et la plus parfaite de l'ancienne école genevoise. En effet, les qualités que nous avons relevées isolément chez chacun des peintres précédents, Tœpffer les a toutes, à dosage égal, et quelques-unes en plus. Il est de ce petit peuple de Genève, alerte, vif, caustique parfois, intelligent et curieux et restera peuple toute sa vie. Il est Genevois de naissance, mais allemand d'origine et garde de sa Franconie natale une naïveté charmante qui frise la puérilité sans y tomber jamais. Il encombrera volontiers ses tableaux d'une foule de petits personnages anecdotiques, mais il saura aussi se tenir à des sujets sobres de détails ; il aura une prédilection pour les sujets de genre, pour les scènes « où il se passe quelque chose », mais peindra ensuite des paysages de neige dépouillés comme l'hiver même. Il n'est pas un homme à contrastes, ni à surprises, mais un esprit parfaitement équilibré, un talent aux dons multiples qui lui permettent de ne pas se répéter. Il fait son petit bonhomme de chemin tout uniment, sans théories, sans attitudes, ne se rattachant à aucune école, débutant comme un bon artisan par de modestes leçons de dessin, puis par des sépias dans les albums si fort à la mode dans les salons, continuant par des caricatures — genre dont il reste un des maîtres — et des petites scènes de genre. Tout ce qui se voit en plein air, ce qu'on peut observer dans la rue, ce qu'on apprend au contact du petit peuple l'arrête et l'intéresse : ici c'est une *Sortie du temple,* un *Embarquement de la noce,* une *Noce villageoise,* là un *Colporteur* ou des *Chaudronniers.*

Mince et lisse au début, sa peinture évolue après le séjour en Angleterre vers plus de richesse, plus de poésie tendre, mais il ne devient jamais langoureux : son esprit l'en sauve. Ce qui ne veut pas dire qu'il ne sache émouvoir en certains paysages peints avec amour. S'il n'est pas toujours un coloriste très pur, son dessin est ample et sûr. Et il est un remarquable caricaturiste. Son fils Rodolphe a peut-être plus d'intelligence dans le trait avec

Les charbonniers.

W. A. Toepffer. Musée de Genève.

L'embarquement de la noce.

W. A. Toepffer.

Musée de Genève.

La sortie du culte.

Adam Toepffer. Musée de Genève.

moins de sûreté, mais Adam Tœpffer a un humour-peuple irrésistible, un mélange de finesse et de bonhomie qui ne sont qu'à lui.

Adam Toepffer n'a pas eu de meilleur juge que son fils Rodolphe :

Mon père est parmi les paysagistes de notre école celui qui a été l'interprète le plus complet de ce paysage savoyard, dont nous-mêmes, à vrai dire, nous n'avons appris qu'à son aide et sur ses traces à connaître et à apprécier la riche et piquante variété. Comment arriva-t-il, et tardivement encore, à sentir si vivement et à rendre avec un si heureux mélange de bon sens et de verve, de savoir et de facilité, la poésie familière des noces du village, des marchés, des foires, des sorties de messe, de ces scènes plus sérieuses aussi, où, à l'issue de la tourmente révolutionnaire, l'on replante la croix dans les villages, où le bon curé retrouve son église, revoit ses paroissiens, reçoit l'accueil des vieillards ses contemporains, des jeunes filles grandies pendant son exil, des marmots qu'il n'a pas baptisés, du mendiant, du chien... C'est l'histoire du talent, de l'instinct, si l'on veut, qui va jusqu'à ce qu'il ait trouvé l'aliment inconnu encore, qui est le sien.

C'est à Genève que, nécessairement, devait se former la première école homogène de peinture en pays romand, et c'est à l'aube du XIX^{e} siècle qu'elle devait logiquement se développer. En effet, le goût des jouissances artistiques, sévèrement proscrit depuis Calvin, réagit dès que les conditions politiques le libèrent de ses entraves. La Révolution fit l'opération décisive qu'avaient préparée la fabrique, la bijouterie, l'industrie d'art et le goût pour les sciences naturelles. C'est à l'initiative de Th. de Saussure qu'on doit, vers 1772, la fondation de la Société pour l'avancement des arts qui créa à son tour une classe de dessin.

Cette première école essaima ; elle alla rejoindre les artistes bernois, ceux que Rod. Toepffer appelle bien à tort des enlumineurs mercantiles [1], et les influença. Lory fils n'a pas peint que des aquatintes ; il a signé quelques puissantes aquarelles alpestres qui sont singulièrement plus indépendantes que les tableaux de De la Rive ; lié avec les Lory, Maximilien de Meuron, en

[1] « Cette Suisse enluminée, cette Suisse de commerce, cette Suisse verte et bleue, non pas certes décolorée, mais abominablement fardée de gomme-gutte et d'indigo, cette Suisse méconnaissable est la seule néanmoins que l'on connaisse aujourd'hui dans les quatre parties du monde. » R. Tœpffer. *Du Touriste et de l'Artiste en Suisse.* 1837.

signant le *Grand Eiger* en 1825, reprenait la voie trouvée par De la Rive, l'amplifiait en la simplifiant et donnait enfin une première formule de la peinture alpestre. Calame, d'abord élève de Diday, puis entraînant son maître à sa suite, en fut le virtuose le plus éclatant. Et à Calame remonte presque toute notre peinture de paysage.

C'est pourquoi les Toepffer, les Agasse, les De la Rive forment une école au vrai sens du mot, issue d'une tradition et la léguant, renouvelée et révigorée, à leurs élèves.

CHAPITRE III

LE PAYSAGE ALPESTRE

« Est-il possible d'encadrer les montagnes dans un tableau ? » se demandait Théophile Gautier dans un *Salon,* à propos de Calame. Et le bon Théo d'accumuler une foule d'arguments pour prouver que « l'art s'arrête où la dernière plante meurt en frissonnant ». La querelle paraît puérile aujourd'hui que la peinture alpestre a fait ses preuves. Une pléiade de peintres romands contemporains, à Genève et à Neuchâtel, devait réfuter par des œuvres décisives les arguments un peu spécieux du critique parisien. Les principaux de ces artistes sont Maximilien et Albert de Meuron, Calame et Diday, Léon et Auguste Berthoud.

MAXIMILIEN DE MEURON

Maximilien de Meuron, de famille neuchâteloise, est né à Corcelles près Concise le 8 septembre 1785. Son père le destinait à la diplomatie ; son amour de la nature en fit un peintre. Non pas tout d'abord un peintre de l'Alpe ; ses études à Neuchâtel, à Paris où il copie Claude Lorrain, et à Rome où il s'identifie complètement avec le paysage italien, l'y avaient mal préparé. Un voyage dans l'Oberland en 1818, au Reichenbach, au Giessbach, à Fleisingen et dans le Hasli, lui révéla le paysage alpestre. Son premier essai de haute montagne, son *Wetterhorn,* date de 1819. Six ans plus tard, après une saison d'études acharnées à la Wengernalp, il achevait son tableau du *Grand Eiger* qui gagna la cause du paysage alpestre. Peu encouragé par le public dans cette voie, de Meuron quitta les glaciers pour revenir, après un séjour en Italie (1833) aux vallées moyennes de la Suisse orientale, au *Lac de Wallenstadt* et à la *Vallée de Naefels.* Mais, après ce dernier grand tableau (1849), de Meuron ne peint plus guère. Il se voue aux affaires publiques et surtout se consacre à développer la vie artistique de son pays. Avec un groupe d'artistes qui fréquentaient chez lui, Lory fils, Charles Girardet et ses fils, Aurèle Robert, il fonda la Société des Amis des Arts et le Musée de peinture, deux institutions qui devaient imprimer à la vie artistique de Neuchâtel un mouvement puissant. C'est lui aussi qui y organisa les premières expositions de peinture. Il mourut à Neuchâtel le 27 février 1868. L'exposition posthume de ses œuvres en 1869 comprenait 97 ouvrages, tableaux et dessins ; il a laissé aussi quelques eaux-fortes et aquatintes.

ŒUVRES PRINCIPALES

Musée de Neuchâtel : Vue de Rome ancienne. — Vue de Rome moderne. — Le lac de Wallenstadt. — La Vallée de Næfels. — Le grand chêne. — Le grand Eiger. — Le pont de Corchiano et une trentaine d'études de paysages. — (Aucun de ces tableaux de Maximilien de Meuron n'est daté).

ALBERT DE MEURON

Fils du précédent et destiné tout jeune à la peinture, Albert de Meuron est né à Neuchâtel le 13 août 1823. Son père lui donna ses premières leçons qu'il poursuivit à Düsseldorf pendant quatre ans, puis à Paris chez Charles Gleyre et à l'Ecole des Beaux-Arts. Ses séjours d'études avec son père dans la Suisse allemande et plus spécialement dans la région de Brienz avec Karl et Edouard Girardet, Benjamin Vautier l'inclinèrent tout d'abord à cette peinture de genre mi-académique, mi-rustique dont l'école de Düsseldorf l'avait intoxiqué et que représentait, parmi ses amis, plus particulièrement Benjamin Vautier. Mais l'Alpe, où il mène de rudes campagnes, en peintre, en alpiniste et en chasseur, le conquiert et il se livre à elle. Trouvant sa peinture froide et attiré par un ami, il va la réchauffer en pays basque (1860) où il prend une palette plus éclatante et un dessin plus ferme. Aussi cherche-t-il en Suisse une nature plus colorée et plus méridionale que l'Oberland. La Bernina répond à ce qu'il cherche et c'est là qu'il peint son chef-d'œuvre, les *Bergers bergamasques*. Puis il séjourne, toujours peignant, pendant six ans dans le Jura. Il part, en 1866, pour la première fois pour l'Italie et revient dans la maison de famille de Corcelles près Concise. Il fit encore quelques séjours dans l'Oberland et les Grisons et, en 1878, à Venise. Ses deux dernières œuvres importantes sont des tableaux allégoriques, la *Montagne* et le carton pour le fronton du Musée de Neuchâtel. Il mourut dans cette ville le 20 mars 1897.

ŒUVRES PRINCIPALES

Musée de Neuchâtel : Pâturage sur le chemin d'Iseltwald au Faulhorn (1857). — Bergers bergamasques (1864). — La Montagne (1883). — Souvenir de la Betten-Alp (1857). — Fontaine à Cibourre (1872). — Le sapin de la Ronde-Noire (1872). — La place de Capri (1868). — Pâtre changeant d'estivage (1877) — et une vingtaine de paysages et d'études d'animaux.

Musée de la Chaux-de-Fonds : Vaches à l'abreuvoir (1863).

Musée de Berne : L'époux mourant (1853). — Chasseurs de chamois faisant le guet (1853). — Halte de chasseurs (1855). — Négresse portant des fruits (1866).

Musée d'art et d'histoire de Genève : Matin dans les Alpes (1882).

Musée de Soleure : Le fils mourant (1853).

FRANÇOIS DIDAY

Enfant de Genève, il y naît le 12 février 1802, dans une famille de négociants. Bien doué, esprit vif, main habile, plein de zèle, Diday est le produit direct en même temps que le représentant le plus caractéristique du mouvement artistique dont le rayonnement croissait dans Genève. Il voit se fonder le musée Rath en 1826 ; il est élève de la classe de dessin de la Société des Arts, il en est le premier boursier et fondera avant de mourir un *Concours Diday,* qui a lieu encore régulièrement tous les deux ans et qu'il a doté d'une somme destinée à récompenser les œuvres primées. A 22 ans, il part pour l'Italie où il séjourna dix-huit mois. En 1830, on le trouve à Paris, travaillant au Louvre et chez Gros. A son retour, sa réputation s'établit ; les commandes affluent ; il comprend qu'entre Hornung et Lugardon, peintres d'histoire, et les portraitistes, il y a une place à prendre : celle du paysage de montagnes qui attirait les touristes. En 1840, il obtient une médaille de seconde classe au Salon de Paris ; en 1842, il est croix de la Légion d'honneur ; en 1845, son exposition à Bruxelles lui vaut l'ordre Léopold ; d'autres ordres étrangers le distinguent. Son nom brille d'un vif éclat ; il est chef d'école et comptera Calame parmi ses élèves. Très mêlé à la vie sociale de Genève, il est membre d'une foule d'associations et jouit d'une grande popularité. Il meurt à Genève le 28 novembre 1877, instituant par testament la *Fondation Diday* dont les revenus permettent d'acheter des œuvres d'art pour le musée.

ŒUVRES PRINCIPALES

Musée d'art et d'histoire de Genève : La Handeck (1839). — Le chêne et le roseau (1843). — Le Wetterhorn (1847). — Cascade de Pissevache (1852). — Orage à Sécheron (1853). — Le Giessbach (1867). — Chemin du Grimsel (1873). — Lac des IV Cantons (1874).

A l'Ariana de Genève : Paysage dans les Alpes bernoises (1876). — Paysage et troupeau. — La forêt de Finges. — Lac des IV Cantons.

Musée de Lausanne : Glacier de Rosenlaui (1841).

Musée de Berne : Chalet de la vallée de Lauterbrunnen (1840). — Le Staubbach (1835).

Musée de Bâle : Lac de Brienz (1842).

Musée de Zurich (Landolthaus) : Bords du lac de Genève.

Musée de Soleure : Orage (1858).

Musée de Neuchâtel : Le Wetterhorn (1869).

Musée de La Chaux-de-Fonds : Vue du Salève (1873). — Orage sur le Léman (1839).

ALEXANDRE CALAME

Elève du précédent, Calame est d'une famille d'origine neuchâteloise fixée à Vevey où il est né le 28 mai 1810. Commis dans une banque de Genève, il débuta, vers 1826, en coloriant ces petites vues suisses si fort à la mode alors, pour aider un peu sa mère, devenue veuve ; encouragé par un protecteur, il put entrer chez Diday en 1829 ; il y resta trois ans et continua pendant quelque temps à vivre de ses gouaches. S'étant marié en 1834, il ouvrit en 1835 une classe de dessin à Genève ; les leçons ne l'absorbaient pas entièrement, car il fait régulièrement des envois aux expositions. L'Oberland, l'exemple de Diday, l'apostolat de Rod. Toepffer en faveur d'un paysage national, l'acheminent vers la peinture alpestre ; avant de donner sa mesure, il étudie à Paris, parcourt la Hollande et revient à l'Oberland ; en 1839, l'*Orage à la Handeck* lui vaut une médaille d'or de 2e classe ; en 1841, il obtient la médaille de 1re classe et l'année suivante, en même temps que Diday, il est nommé chevalier de la Légion d'Honneur. En 1844-45, il est en Italie ; l'année suivante, et jusqu'en 1854, il fait régulièrement des campagnes d'études dans la vallée de Lauterbrunnen, à la Handeck, à Rosenlaui, à Isenfluh, puis de 1855 à 1861, ce sont les bords du Lac des IV Cantons qui le retiennent. De chétive constitution, sa santé va s'altérant et lui interdit enfin les séjours de haute montagne. Il séjourne dans le Midi, à Aix et meurt à Menton le 17 mars 1864, laissant une œuvre considérable, car il pratiquait avec une égale passion la peinture à l'huile, l'aquarelle, l'eau-forte et la lithographie.

ŒUVRES PRINCIPALES

Musée d'art et d'histoire de Genève : Le printemps (1850). — L'été (1850). — L'automne (1851). — L'hiver (1851). — Orage à la Handeck (1839). — La Dent du Midi (1847).

A l'Ariana de Genève : Vallée de l'Oberland (1840). — Paysage de montagnes (1841).

Musée de Lausanne : Lac de Brienz (1843).

Musée de Berne : Cascade à Meiringen (1848). Vue prise à la Handeck.

Musée de Winterthur : Palerme (1842).

Musée de Neuchâtel : Le Wetterhorn à Rosenlaui (1842). — Le Mont-Rose (1843). — Lac des IV Cantons (1849).

Musée de Zurich (Landolthaus) : Bords du lac de Genève.

Musée de Bâle : Paysage de forêt (1844). — Intérieur de forêt (1850). — Souvenir de Sallanches (1856). — Le Wetterhorn (1856).

Musée de Dresde : Chênes sur un torrent (1854).

Musée de Leipzig : L'éboulement (1839). — Chênes battus par l'orage (1842). — Le Mont-Rose (1845). — Ruines du Temple de Paestum (1845). — Souvenir de Rosenlaui (1851).

Musée Städel, Francfort : Lac alpestre (1843).

Berlin, Galerie nationale : Lac des IV Cantons (1852). — Orage à la montagne (1854).

Musée de Königsberg : Automne (1851).

Académie, Pétrograde : Souvenir d'Italie (1846). — Paysage suisse (1846).

LITHOGRAPHIES : Sans compter de nombreuses études progressives de paysage parues chez Delarue à Paris, Calame a réuni ses lithographies en plusieurs recueils dont les principaux sont : *Œuvres lithographiées d'A. Calame,* Paris 1848-1853, Delarue. — *Douze vues du Mont-Rose,* Genève, Wessel 1841. — *Six vues des Vallées de Lauterbrunnen et de Meyringen,* Genève Wessel. — *Essais lithographiques,* Freidig, Genève.

LÉON BERTHOUD

Si Léon Berthoud n'avait signé la *Frohn-Alp,* qui est un remarquable tableau alpestre et son chef-d'œuvre, et s'il n'avait été un des élèves préférés de Maximilien de Meuron, il serait un peu hasardeux de rattacher ce peintre passionné de l'Italie au groupe du paysage alpestre. Mais la *Frohn-Alp* marque une date dans ce genre : un coloriste y fait irruption par une page éclatante.

Rodolphe-Léon Berthoud est né à Provence (Vaud) en 1822, d'une famille neuchâteloise. Avec Maximilien de Meuron, son maître, Albert de Meuron et d'autres peintres neuchâtelois, ses condisciples, Léon Berthoud fait plusieurs campagnes dans les Alpes et expose à Neuchâtel. En 1843, il est l'élève de Léon Coignet à Paris et s'y lie avec Ricard, un des plus mœlleux portraitistes du XIX^{e} siècle français ; il y suivit avec intérêt les efforts de Marilhat, Decamps, Fromentin et autres orientalistes vers un coloris éclatant, tandis qu'au Louvre, Claude Lorrain lui enseignait la noblesse des lignes. Style et coloris devaient atteindre leur complet épanouissement, chez Léon Berthoud, par un séjour en Italie ; il est à Rome en 1845 et retourna, pendant de nombreux hivers, passer quelques mois en Italie. Il s'était fixé à Vaumarcus, puis, dès 1873, à St-Blaise (Neuchâtel), où il est mort le 26 février 1892.

ŒUVRES PRINCIPALES

Musée de Neuchâtel : Passage d'un bras du Tibre (1853). — Bords de l'Anio (1862). — La Frohn-Alp (1865). — Tour du château d'Estavayer (1873). — La muraille aurélienne (1876). — Et une douzaine d'études du plus grand intérêt.

Musée d'art et d'histoire de Genève : Aqueducs romains (1850).

Musée de Bâle : Côte de Capri (1890).
Musée de Soleure : Porte St-Sébastien à Rome (1862).
Musée de La Chaux-de-Fonds : Bougival. — Baie de Naples. — Porte à Rome. — Bords du Tibre. — A Brunnen.

AUGUSTE-HENRI BERTHOUD

Bien qu'il soit né à Paris, Auguste Berthoud a sa place ici, puisque sa famille est neuchâteloise et que dès l'âge de 22 ans, il habite en Suisse romande. Il est né à Paris le 20 avril 1829 ; il y fut l'élève de l'Ecole des Beaux-Arts, puis d'Ary Scheffer, et du peintre de genre Le Poittevin. Par Corot, il entra dans le mouvement qui visait à renouveler le paysage français et s'y trouva en compagnie de Rousseau, Dupré, Daubigny, Diaz, Troyon. Installé à Lausanne en 1852, il parcourt l'Oberland bernois et fit en 1856 une campagne à la Bettenalp avec Albert de Meuron. Il était conquis à la peinture alpestre et s'établit à Interlaken. Il y passa quatorze ans dans un fructueux labeur. Deux hivers à Arles et un voyage en Italie lui permirent de faire une ample moisson d'études. En 1874, Auguste Berthoud se fixa à Neuchâtel où il s'éteignit en 1887.

ŒUVRES PRINCIPALES

Musée de Neuchâtel : La Jungfrau (1878). — La mort du chasseur (1868). — La Jungfrau et le Silberhorn (1861-1862). — Le Wetterhorn au coucher du soleil.
Château de Neuchâtel : La Schwandermatte (1881).
Hôtel communal de Neuchâtel : La Wengernalp (1874-75).
Musée d'art et d'histoire de Genève : Rosenlaui (1881-1885).

C'est par la science que les Alpes suisses sont entrées dans notre culture. Un botaniste, un savant encyclopédique doublé d'un poète les parcourt ; se pencher sur leur flore est son but essentiel, mais non sa seule passion. Il sent et voit. Ce qu'il a vu et senti, il l'exprime un jour dans un poème : ce sont *Les Alpes* d'Albert de Haller (1732). L'œuvre a un retentissement immense, trente éditions successives et de nombreuses traductions. Elle comble l'im-

mense fossé entre la montagne et la ville. Un autre savant, disciple de Haller, jette un pont de plus ; il dompte la cime géante par excellence : c'est de Saussure atteignant le sommet du Mont-Blanc en 1787, puis consacrant un ouvrage scientifique, qui est souvent un poème coloré, à ses *Voyages dans les Alpes.*

De la science, les Alpes passèrent dans la littérature et dans l'art. A la fin du XVIII[e] siècle fleurit tout une école de petits maîtres, peintres, graveurs, aquarellistes où l'Alpe tient une grande place. Toepffer, qui ne semble n'en avoir vu que la décadence, leur reproche de prostituer la montagne. Aujourd'hui qu'on peut ouvrir leurs portefeuilles et les considérer mieux dans leur ensemble, on voit qu'ils ont été des précurseurs modestes, mais non méprisables.

Il leur fallait vivre en peignant ce que le public demandait, c'est-à-dire le joli. Mais les études d'un Aberli, d'un Lory, leurs œuvres, non destinées aux amateurs de « Souvenirs de la Suisse », prouvent que s'ils peignaient le joli, souvent aussi ils sentaient et rendaient le grand.

Ils appartiennent cependant presque tous à la Suisse allemande, mais leurs œuvres ont largement pénétré en terre romande. De la Rive, le précurseur encore isolé de l'école de peinture alpestre, a connu plusieurs de ces artistes à Berne. Maximilien de Meuron, qui lui donne un nouvel élan, était lié avec les Lory. Lory fils fait avec lui un voyage en Italie et meurt dans ses bras. Il était réservé aux Romands de reprendre ce fil ténu du joli et de forger la chaîne solide du grand, qui leur devait déjà son premier anneau.

Après le *Mont-Blanc* de De la Rive, qui est de 1807, dix-huit ans se passent sans que la peinture alpestre produise en pays romand une œuvre nouvelle. C'est le *Grand Eiger* de Maximilien de Meuron qui rouvrira la voie en 1825. L'état politique explique ce long silence. Les dernières guerres de l'Empire et sa chute arrêtèrent le mouvement des voyageurs vers les Alpes ; il ne reprit qu'après 1815, à l'aube du romantisme littéraire, c'est-à-dire avec des idées, des conceptions et des expressions nouvelles. Senancour, Words-

Le lac de Wallenstadt.

Maximilien de Meuron.

Musée de Neuchâtel.

Le grand chêne.

Maximilien de Meuron.

Musée de Neuchâtel.

worth, Shelley, Byron ont passé par là. Les peintres du paysage alpestre seront, eux aussi, des novateurs.

Entre le très classique De la Rive et le romantique Calame, Maximilien de Meuron fait la transition. Il est classique dans ses moyens d'expression ; sa facture est minutieuse, son étude serrée ; mais il est romantique dans ses sujets, soit qu'il atteigne à la majesté à force de simplicité, comme dans le *Grand Eiger* — un coin de pâturage, une mare, deux vaches transies et, au second plan, l'Eiger tout entier, comme dit Rambert — soit qu'il accumule les détails pour un effet violent, comme dans la *Vallée de Naefels sous l'orage*.

Son classicisme se forme à l'étude de Claude Lorrain et du Poussin. A Rome, il voit chez le peintre allemand Reinhardt deux tableaux du Poussin qui lui laissent une profonde impression, d'après sa propre lettre :

Ils sont si beaux, si beaux et si beaux que j'en ai été étourdi. C'étaient les premiers beaux paysages de ce maître que je voyais. Jusqu'alors, je doutais qu'il fût coloriste ; maintenant, je le mets à côté des plus habiles. Belle couleur, profondeur, grandeur de sentiment, exécution brillante, feu, âme, verve, il réunit tout.

Mais Maximilien de Meuron n'a pas cet enthousiasme que devant des tableaux, sinon il ne serait pas devenu le beau, vivant et solide paysagiste qu'il a été. Il peut s'élever à l'extase devant certains aspects de la nature. Peignant une vue de Naples avec son ami Lory, il décrit à sa sœur le magnifique coucher de soleil et conclut :

Si les extases constituaient le bonheur, personne ne serait plus heureux que les peintres, car depuis le soleil jusqu'à un simple caillou, tout peut leur en donner. Peu de personnes comprennent cela.

Ces deux passages [1] éclairent lumineusement la figure de Maximilien de Meuron : classique par éducation et par goût, romantique par le sentiment.

Son *Grand Eiger* eut un retentissement immense. Voilà le point de départ de la peinture alpestre ! s'écriait Rod. Toepffer qui consacra à ce tableau des lignes enthousiastes :

[1] Ces lettres ont été publiées par M. C. de Mandach dans son bel ouvrage sur *Les Lory*.

Chaque jour j'allais savourer en face de cette toile, le charme de cette poésie attrayante et neuve ; c'était l'impression des solitudes glacées, c'était la lumière matinale jaillissant avec magnificence sur les dentelures argentées des hautes cimes ; c'était la froide rosée détrempant de ses gouttes grises un gazon robuste et sauvage. C'était le silence des premiers jours du monde qu'on retrouve dans ces déserts de la création, dont l'homme ne peut aborder que les confins.

Et plus tard, il écrivait :

Meuron osait tenter de rendre sur la toile la saisissante âpreté de la sommité alpine. Cette scène, sentie en poète, traitée en artiste, à une époque où les colorieurs étaient seuls en possession d'aborder et de traduire en vert ou en bleu ce paysage des hautes sommités, ouvrait à l'art un nouveau domaine.

Il y a quelque exagération dans l'enthousiasme du bon Toepffer, qui oublie par trop ce que de Meuron devait à l'école de Berne et qui creuse un abîme entre De la Rive et Maximilien de Meuron, comme s'il n'y avait pas eu de pont pour relier ces deux peintres. Ce trait d'union a été surtout Lory fils, devenu presque Neuchâtelois et qui a « contribué à former l'école de paysagistes suisses, à laquelle De la Rive, Adam Toepffer, R. Toepffer, Diday et Calame, les Girardet ont voué leurs talents [1]. »

Ce nouveau domaine, de Meuron ne l'exploita pas à fond. Il donna encore deux pages remarquables de peinture alpestre, la *Vallée de Naefels* et le *Lac de Wallenstadt,* deux contrastes, la violence et la sérénité ; selon le mot de Rambert, ces deux tableaux rendent avec puissance et vérité les deux grands aspects de la nature alpestre : le sourire et la menace. Redescendu des hauteurs aux vallées moyennes, et des vallées moyennes à sa ville d'origine, de Meuron, peu encouragé, voua son temps à encourager les autres. Il avait ouvert la voie et créé ce que De la Rive n'avait fait qu'esquisser : le paysage alpestre.

Avec Diday, le romantisme en prend fougueusement possession ; il s'arrête peu à sa beauté plastique et immobile ; il vise moins à en rendre la majesté éternelle qu'à en saisir les aspects changeants, la vie et le mouve-

[1] C. de Mandach, *Les Lory.* Lausanne 1920.

Paysage du lac de Genève.

Diday.

Musée de Zurich.

Le Giessbach.

Diday. Musée de Genève.

ment. Meuron et Calame sont des évocateurs ; ils suggèrent plus qu'ils ne montrent. Diday, vif, gai, caractère ouvert, un peu extérieur, a comme peintre un remarquable don de narrateur ; ses paysages racontent volontiers une histoire pittoresque ou dramatique et la recommenceront souvent avec quelques variantes ; ils sont bavards et même tapageurs. Diday suivait, à sa façon, la voie ouverte par son prédécesseur ; il continuera ainsi, sans arrière-pensée et sans concurrent avec l'approbation du public, à mettre à la mode le paysage alpestre et à faire d'heureuses trouvailles dans un domaine encore peu exploité. Mais son élève Calame, devenu maître à son tour et plus profond que Diday, trouvera sa formule à lui pour faire chanter l'âme de l'Alpe sur la toile ; aux palpitations agitées de Diday, il oppose un souffle d'idéal. Ceci rend Diday attentif ; il cesse son travail de vulgarisateur, ramasse ses forces et veut lutter sur le terrain de son rival. Au Salon de 1840, il envoie un *Soir dans la vallée* (détruit dans le sac du château de Neuilly en 1848) qui fit sensation ; l'année suivante, il se surpasse avec le *Glacier de Rosenlaui,* aujourd'hui au Musée de Lausanne, et qui est une de ses meilleures pages. Il est curieux de constater que les critiques parisiens remarquent que Diday « suit de près les traces de son maître ». Il s'est donc mis, réveillé par lui, à la remorque de Calame. « Il lui doit d'avoir parcouru une nouvelle carrière, plus brillante, plus féconde que la première. C'est le privilège de ces artistes qui, à défaut d'une grande force créatrice, ont l'intelligence éveillée et l'esprit toujours ouvert, que, s'il leur faut l'exemple d'autrui, ils savent du moins en profiter [1] ».

Pour se faire une opinion juste du talent de Diday, il faut éliminer tout d'abord de son œuvre, une multitude de répliques. Diday avait peu de sujets ; leur première version est en général bonne, souvent excellente ; mais, redemandés en raison de leur succès, on les retrouve en plusieurs exemplaires médiocres, d'une facture par trop facile. Il n'est jamais arrivé à condenser

[1] *Alexandre Calame,* par Eug. Rambert, Paris 1884.

toute la vie de l'Alpe dans son poing, comme Calame l'a tenté, mais il en a traduit avec bonheur et vérité quelques aspects essentiels.

Dans le livre si complet qu'il a consacré à Calame, Eugène Rambert, après avoir suivi le peintre dans son labeur journalier et montré son inlassable activité sous toutes ses faces, se demande : Mais quand donc pensait-il ? Quelles heures donnait-il à la méditation ? Et le biographe de Calame répond lui-même. « Il ne lui en donnait aucune d'une manière spéciale. Et cependant, il réfléchissait énormément, il ne faisait que penser. Il pensait le pinceau à la main, il pensait au milieu des distractions apparentes, il pensait le jour et la nuit. » Nous touchons ici à la grande force de Calame : son silence. Sa pensée d'artiste vivait dans un monde à elle qui n'admettait pas le sacrilège des regards et des paroles indiscrètes. Il a œuvré toute sa vie, luttant avec une volonté de fer contre sa chétive santé, livrant peu de son idéal qu'il poursuit en silence. Calame avait la religion de son art ; il a senti ce qu'il y a de divin dans la majesté de la montagne : « Je m'étais proposé de faire des pochades plutôt que des études achevées, et voilà que cela me paraît un sacrilège devant les magnificences qui m'entourent », écrit-il de la Handeck en 1851 et quelques jours plus tard, ce passage qu'il faut citer tout entier, parce qu'il révèle le sentiment dans lequel Calame abordait le paysage alpestre :

Rien n'égale la magnificence de ce pays par un beau soleil ; rien n'élève l'âme comme la contemplation de ces cimes neigeuses, de ces pics aigus, alors que, dans ces immenses solitudes, seul avec Dieu, l'on pense à la petitesse de l'homme, à sa folie. Toute la terre raconte la gloire du Dieu fort ; et sa puissance, sa bonté infinies, se révèlent aussi bien dans un brin d'herbe, dans un insecte que l'œil voit à peine, que dans les œuvres les plus colossales de sa création ; mais l'âme est plus vivement émue en face de ses blocs immenses que sa main a entassés ; on se sent plus dominé par sa puissance irrésistible...

Calame est un poète religieux ; il en a le mysticisme et le sens de la synthèse. Volontiers, il se fût écrié avec M^me^ Edgar Quinet : « Alpes sublimes, vous êtes la statuaire de Dieu ! » S'il peint le *Mont-Rose,* cette merveilleuse couronne de sommets argentés qui se dresse avec un âpre relief sur un grandiose ciel d'un bleu ardent où pas un nuage ne met son ombre, ce n'est point

Orage à la Handeck.

Calame. Musée de Genève.

L'été.

Calame.

Musée de Genève.

pour faire le « portrait » de sommets connus [1], mais c'est pour glorifier l'aurore sur les cimes ; s'il est conquis par les *Ruines de Paestum* (tableau de Leipzig), ce n'est point la beauté antique qui l'émeut, mais les splendeurs du coucher de soleil, renforcées par l'ambre doré des architectures. L'admirable *Eté* du Musée de Genève, n'est pas un paysage localisé, mais une vision d'ombre et de lumière, un paysage rêvé et composé comme une symphonie.

Ce poète biblique a le sens de l'éternité. Ses paysages ne sont jamais anecdotiques, la figure, humaine ou animale, en est absente ou y tient peu de place. Ce qui l'a attiré, puis subjugué et enfin inspiré, c'est la silencieuse majesté de la nature, particulièrement du paysage alpestre. Il en a découvert le symbole et s'est efforcé de le rendre. Mais son mysticisme, sa poésie religieuse n'ont rien d'assisien, la grâce n'y abonde pas ; Calame est plus près des prophètes d'Israël que du petit frère des pauvres. Il faudra la tendresse d'un Baud-Bovy dans sa dernière phase pour rendre la poésie du mystère alpestre. Calame est un barde plus rude ; il manque totalement de primesaut ; il suit sa voie vers son idéal avec obstination, avec volonté, s'étant forgé un système dont il ne met jamais le principe en doute et qu'il perfectionne sans cesse.

On peut discuter de ses moyens, critiquer sa peinture souvent plate et lisse où une virtuosité qui va jusqu'à l'exécrable voisine avec la gaucherie ; on ne pourra contester que sa poésie spéciale et voulue ait du souffle. Comme pour Diday, en le jugeant aujourd'hui, il faut éliminer de son œuvre les nombreuses répliques. La réputation de Calame éclipsa celle de Diday ; la fortune récompensa son labeur obstiné sous forme de commandes innombrables. Il était devenu le peintre classique, officiel pour ainsi dire, du paysage alpestre. L'Allemagne, la Hollande, les pays scandinaves, l'Angleterre, la Russie demandaient ses tableaux et de préférence des sujets déjà traités dont le succès était assuré ; d'où toute une série de répétitions, produits d'un travail quelquefois

[1] Le site tel que l'a peint Calame sous le nom de Mont-Rose n'existe pas dans les Alpes. C'est un paysage composé. *Votre soi-disant Mont-Rose*, disaient ses amis.

purement professionnel. Par contre, où il a pu créer sous l'inspiration, dans le *Mont-Rose* encore si saisissant de Neuchâtel, l'*Orage à la Handeck*, l'*Eté*, de Genève, les *Ruines de Paestum* et les dramatiques *Chênes sous l'orage* de Leipzig, Calame est un visionnaire, en ce sens qu'il découvre l'invisible et fait parler le silence sans rien leur enlever de leur caractère sacré.

Tout autre est Albert de Meuron. Esprit généreux et équilibré, plus clairvoyant que sensible, aimant la vie en plein air, l'exercice violent, il se replie peu sur lui-même et n'a aucune tendance au mysticisme. La majesté austère de la montagne n'est pas son affaire, ni sa vie silencieuse. L'alpe l'intéresse dans la mesure où se manifeste la présence de la vie humaine ou animale ; le paysage a de la vie, parce que le bétail descend du chalet. S'il rêve de faire les quatre saisons, comme Calame, ce ne seront pas de purs paysages : le printemps sera une noce arrivant par eau à l'église ; l'été, ce seront des vaches sur l'alpage ; se rend-il aux sources du Giessbach, il constate avec une nuance de regret, que le pays est sévère, surtout au moment où il est complètement inhabité et que les seuls êtres vivants y sont des marmottes ; malgré la pluie, il part en campagne, pour ne pas manquer ses vaches qui doivent redescendre des Alpes ; bien qu'il peigne une étude de paysage, on sent que son attention se concentre plus volontiers sur une armée de gamins qu'il a engagés à lutter ensemble pour quelques centimes ; pour animer un éboulis de gros blocs, il y introduit une famille de marmottes ; dans un autre paysage, il invente trois chasseurs, dont l'un boit dans une mare, les deux autres, un vieillard et un garçon, devisent sur le chamois étendu devant eux... Ces exemples, tirés presque textuellement des lettres d'Albert de Meuron publiées par M. Ph. Godet, montrent suffisamment que la figure est, pour lui, plus importante que le paysage. Il ne tient pas à le développer : « le paysage tendrait à dominer plus qu'il ne faudrait, et il faut se retenir ». Au fond, ce qu'il cherche et ce qu'il croit sentir, « ce sont des sujets de figures combinés avec la nature suisse ».

Cela est tout naturel : il sort de Düsseldorf où la peinture de genre était

Halte de chasseurs.

A. de Meuron.

Musée de Berne.

en honneur, ses premiers amis sont les frères Girardet, peintres de genre ; cette orientation de début devait dominer la bonne moitié de sa vie ; mais à Paris, il connaît Corot et ses arbres, « l'idéal de l'arbre plutôt que l'arbre réalistement fait », Troyon qui dans ses animaux « arrive avec une grande simplicité de moyens à une puissance de relief extraordinaire » ; il s'est surtout passionné au Louvre pour Albert Cuyp dont l'influence ne s'effacera plus. Chez ces maîtres, son métier de peintre se perfectionne, sa couleur gagne en saveur, son dessin en crânerie. Sa vision peu à peu s'élargit, il se débarrasse de l'anecdote, il gagne en force et en équilibre et ce peintre, qui au début faisait de la figure le principal et du paysage l'accessoire, dit son dernier mot dans un maître tableau, les *Bergers bergamasques* qui est surtout un paysage ; les figures y sont secondaires, quoique étudiées de près et indispensables à l'effet. Telle est l'évolution d'Albert de Meuron ; c'est un beau talent, ordonné, équilibré, qui se développe normalement, sans crises, sans heurts, comme croît une belle plante. Chasseur et alpiniste, il est un vrai enfant de la montagne ; il a développé le paysage alpestre dans le sens de la familiarité, parce qu'il lui était familier et de l'intimité, parce que cette nature n'avait pas de secrets pour lui.

Son ami Auguste Berthoud n'a pas la même passion qu'Albert de Meuron pour la figure. On la trouve dans sa dramatique composition de la *Mort du chasseur,* mais c'est presqu'une exception. Elève de Corot, il est paysagiste avant tout ; il n'a pas la concentration de Calame, ni l'équilibre d'Albert de Meuron ; il s'attache avec passion à la vérité du morceau qu'il enlève avec un vigoureux brio ; il veut donner la sensation de la montagne par la vision directe, plus que par l'évocation ; il ne combine pas, comme Albert de Meuron, il ne synthétise pas comme Calame ; encore moins n'escamote-t-il à la Diday. Ses paysages sont — qu'on me permette l'expression — des tranches de vie alpestre arrachées à la nature et fixées sur la toile sans interposition. Il excelle dans certaines parties ; « décidément, personne n'a jamais peint des terrains alpestres comme lui », disait Albert de Meuron qui

le connaissait à fond, l'ayant vu à l'œuvre. Amour, patience, talent et volonté, ce sont là les quatre mots, dus encore à son ami, qui caractérisent le mieux son art.

Celui de Léon Berthoud est tout romantique ; il est passionné, fougueux et dramatique ; c'est un indécis qui a souvent des trouvailles définitives et quand il peut fixer sur la toile sa vision dans toute sa chaleur, dans sa subite illumination, il atteint à une rare puissance d'émotion. Il y est parvenu dans sa *Frohn-Alp,* ce remarquable paysage du lac des IV Cantons qui s'élève comme un pur solo de soprano au-dessus des grandes orgues de la peinture alpestre. Mais parce qu'indécis, Léon Berthoud travaillait trop ses tableaux ; jamais satisfait, il ne pouvait se décider à les lâcher ; il « cuisinait » jusqu'à les gâter. Mais sa *Frohn-Alp* est d'un seul jet, d'une intensité de vision et de coloris qu'on retrouve moins dans ses autres tableaux. C'est pourquoi aussi ses études, sortes d'improvisations peintes dans la fougue de l'inspiration, sans repentirs et comme palpitantes encore d'émotion et vibrantes de couleur, sont des morceaux hors-pair. On a là son art au premier chef, à l'état pur. L'étude du *Lac des IV Cantons* que nous donnons ici est un de ses meilleurs morceaux. Sa distinction naturelle, sa prédilection pour l'Italie, pour Claude Lorrain et la noblesse de ses lignes, ne le prédisposaient ni à la rude vie du peintre alpestre, ni à la peinture de l'âpre paysage de montagne. Il y appartient par la *Frohn-Alp,* mais il appartient surtout à l'Italie, par le *Passage d'un bras du Tibre,* les *Bords de l'Anio,* les *Aqueducs romains ;* les belles lignes du paysage classique, ses chaudes colorations devaient retenir ce vrai poète.

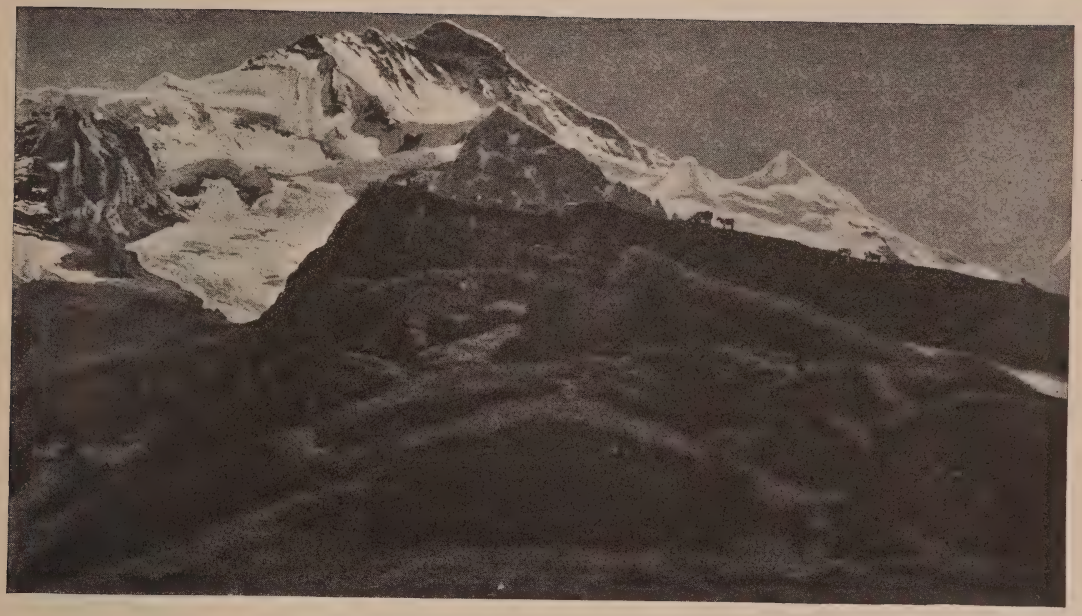
Rodolphe Toepffer qui avait pris ardemment, comme nous l'avons vu, fait et cause pour le paysage alpestre, écrivait en 1842, après avoir vu les premières grandes œuvres de Maximilien de Meuron, de Diday et de Calame :

Encore quelques efforts, encore quelques chefs-d'œuvre surtout, et la cause de ce paysage-là, tout récemment encore mise en question, sera définitivement gagnée. Nous nous en réjouissons pour notre part, non pas seulement parce que le domaine actuel du paysage

Bergers bergamasques au col de la Bernina.

Albert de Meuron.

Musée de Neuchâtel.



La Jungfrau.

Aug.-Henri Berthoud.

Musée de Neuchâtel.

se sera étendu et enrichi, mais aussi et surtout parce que nos artistes, après avoir eu l'honneur de cette conquête, seront par cela même acheminés à la conserver et qu'il y aura ainsi, au milieu de nous, un art suisse, vivant sur le sol et du sol, au lieu d'un art cosmopolite qui ne serait propre, avec le théâtre, avec tant d'autres choses, qu'à limer, lui aussi, par un petit coin, le plus cher, le plus grand de nos biens, notre nationalité.

Là est, en effet, le gain, le progrès ; là est la voie où il faut persévérer et marcher, et dans l'art, et dans les lettres et en toutes choses puisqu'après tout on n'est un homme que si l'on a des membres et non pas si on les emprunte.

Calame, Diday, les deux Meuron, les deux Berthoud ont répondu, chacun à sa façon et selon son talent, à l'appel de Tœpffer. Ils ont gagné la cause du paysage alpestre qui n'est plus discutée. Faut-il croire avec Toepffer que seule, la peinture cantonnée dans ce domaine, soit l'expression de notre art national ? Non ; on peut parfaitement exprimer le génie de la race sans peindre un seul site des Alpes. La formule de Toepffer, « un art suisse, vivant sur le sol et du sol », n'est-elle pas un peu mince ? Un peintre de chez nous peut parfaitement vivre sur le sol et du sol et pourtant ne pas exprimer le génie national. Pourquoi ? Parce que son moyen d'expression, son métier, son langage pictural ont subi des influences étrangères, et parce qu'il peut aborder son sujet avec des préoccupations qui n'ont rien à y voir.

On ne juge plus aujourd'hui les peintres cités dans cette étude selon les mêmes notions que leurs contemporains ; ce qui était chef-d'œuvre pour eux ne l'est souvent plus pour nous, car depuis eux, la peinture alpestre a eu un Baud-Bovy, un Segantini et un Hodler, et on sent que les trois, les deux derniers surtout, ont changé quelque chose. Les précurseurs du paysage alpestre ont abordé la montagne avec des préoccupations trop intellectuelles ; aucun n'est paysan comme Segantini, ou comme Hodler n'a été élevé au cœur des Alpes ; ce sont des citadins, non des montagnards. Calame, le plus près du peuple, est un chétif impropre à la montagne, encore que sa grande âme en ait saisi mieux et autre chose que ce qu'y ont vu ses rivaux ou émules ; les autres n'ont vu que certaines faces du problème ; ils l'ont abordé avec des préoccupations et des idées prises chez Corot, Troyon, quand ce n'est pas chez

Cuyp. Ils sont encore à l'époque où la montagne est une curiosité, un champ d'expériences, et pas encore à celle où on sentira le besoin de lui créer un langage à elle, par un métier nouveau, comme Hodler qui en a dégagé l'âme primitive et Segantini l'âme lumineuse. Les successeurs directs des Diday, des Calame, comme Humbert et Albert Lugardon n'ont pas ajouté grand'-chose aux acquisitions de cette première phalange ; c'est pourquoi aussi, malgré leurs mérites réels, il était inutile de les joindre à ce chapitre, mais injuste aussi, à cause de ces mêmes mérites, de ne pas les mentionner. On les a trouvés dans notre Introduction.

On sent qu'après cette première école, il y avait un pas à faire : trouver un langage qui fût l'émanation même de la nature alpestre ; ne plus « combiner », ne plus « introduire » des figures dans un tableau, comme le faisait Albert de Meuron, mais il faut que ces figures se lèvent tout naturellement dans le paysage, comme les fleurs dans les champs ; ne rendre que ce que l'Alpe a d'éternel, sa vie propre, et ne plus en peindre les mille accidents ; l'étreindre dans son poing, comme disait Segantini, et non point vouloir tout embrasser. Mais ni Segantini, ni Hodler ne seraient devenus ce qu'ils sont si ces précurseurs n'avaient posé et en partie résolu le problème. C'est en quoi ils sont Romands : être défricheurs et semeurs d'idées est conforme à leur génie. Aussi plutôt que de trop considérer ce qu'il leur manque, rappelons-nous ce qu'ils nous ont donné. L'avènement du paysage alpestre dans l'histoire de la peinture est leur œuvre ; l'art leur doit une de ses plus importantes victoires.

Lac des Quatre-Cantons (Etude).

Léon Berthoud.

Musée de Neuchâtel.

CHAPITRE IV

LÉOPOLD ROBERT

Fils d'un horloger et monteur de boîtes, Léopold Robert est né aux Eplatures près de la Chaux-de-Fonds le 13 mai 1794. « Sans avoir reçu une éducation soignée, dit-il dans une lettre autobiographique, ma famille, dont la fortune était fort peu considérable, a cependant fait tout ce qu'elle a pu pour que je reçusse quelque instruction, d'autant plus que je paraissais le désirer. » On lui fit faire un apprentissage de commerce à Yverdon, mais cette carrière n'était pas faite pour lui. Rentré dans sa famille, il se met à copier des gravures, ce qui décide son père à le laisser suivre sa voie. Le graveur Charles Girardet, établi à Paris depuis de nombreuses années, était rentré au pays pour se marier. On lui confie Léopold. « Je devins graveur un peu malgré moi, dit le peintre, surtout lorsque j'eus fait la différence entre la gravure et la peinture. Mon maître, que j'ai toujours considéré comme un parfait honnête homme, n'avait cependant pas, à mes yeux, un talent qui me donnât l'espoir d'en acquérir. C'est ce qui m'engagea, tout en restant chez lui, à entrer dans l'atelier d'un maître pour apprendre à dessiner. Je choisis celui de M. David. » A l'atelier de David succéda celui de Gros, puis Léopold Robert rentra à la Chaux-de-Fonds

où il fit quelques portraits. Maximilien de Meuron s'intéresse à lui et le met en rapport avec M. Roulet de Mézerac qui offre généreusement à Robert de faire les avances d'argent nécessaires pour un séjour en Italie, suprême aspiration du peintre. Il arrive à Rome en 1818 « avec l'idée d'y vaincre ou d'y mourir ». Il y trouva des amis et « à la fin de la troisième année, écrit-il, j'avais au moins une douzaine de tableaux terminés, dont les artistes de Rome faisaient l'éloge et qui plaisaient par leur originalité ». Il obtint du gouverneur de la ville l'autorisation de travailler au milieu des brigands de Sonnino qu'on avait enfermés au château St-Ange et aux Termini. Il y en avait plus de deux cents ; leurs costumes, leurs mœurs, leurs attitudes firent impression sur le peintre et il continua de les faire poser lorsqu'ils furent relâchés. « Le succès le plus singulier suivit. » Une exposition de ses œuvres à Rome fut une victoire. En 1822, il exposa au Salon de Paris quatre tableaux de dimensions moyennes qui le firent remarquer, puis en 1824, l'*Improvisateur napolitain,* détruit en partie dans l'incendie du château de Neuilly. Mais l'apparition, en 1828, du *Retour de la fête de la Madone de l'Arc* assura son triomphe, qu'il affirma encore en 1831 par la *Halte de moissonneurs dans les marais Pontins.* Ce tableau fut acheté fr. 8000.— par la liste civile et l'artiste reçut publiquement la croix de la Légion d'honneur des mains de Louis-Philippe. Ces deux tableaux faisaient partie d'une série projetée des quatre saisons ; ils représentaient le printemps et l'été ; l'automne devait être figuré par des *Vendanges* que Robert se proposait de peindre à Florence et qui ne fut jamais exécuté, et l'hiver par un *Carnaval de Venise,* devenu après maintes hésitations, maintes retouches, maints grattages, le *Départ des Pêcheurs de l'Adriatique.* Ce dernier tableau avait épuisé les forces du peintre. Sa mélancolie native avait trouvé un aliment dans une passion malheureuse pour la princesse Charlotte-Napoléon et il se donna la mort à Venise le 25 mars 1835 en s'ouvrant la gorge avec un rasoir. « Ses obsèques, dit Feuillet de Conches, eurent lieu sans pompe. Son corps, placé sur une gondole, escorté par son frère Aurèle, par ses amis et par les artistes nationaux et étrangers qui se trouvaient à Venise, a été descendu à St-Christophe, petite île des Lagunes qui, sous la garde des religieux du couvent de St-Michel de Murano, sert de cimetière à la grande ville. Une simple pierre, encastrée dans le mur lézardé du cimetière, en face de la tombe porte, avec la date de sa naissance et de sa mort, ces simples mots : A Léopold Robert, ses amis et ses compatriotes. »

ŒUVRES PRINCIPALES

Paris, Louvre : Le retour de la fête de la Madone de l'Arc (1827). — Halte de moissonneurs dans les Marais Pontins (1830).

Musée de Neuchâtel : Le départ des pêcheurs de l'Adriatique (1834). — Fragment de l'Improvisateur napolitain (1822). — Jeune fille de Procida donnant à boire à un pêcheur (1827). — Deux jeunes Napolitaines se parant pour la fête (1823). — La bénédiction de l'abbesse (1821). — Retraite de brigands (1824).

Les Pifferari devant la Madone.

Léopold Robert. Musée Jenisch, Vevey.

Retour de la Fête de la Madone de l'Arc.

Léopold Robert. Paris, Louvre.

Musée de Bâle : Dies palmarum (1823). — La mort du bandit (1824). — Bandits en fuite (1831).

Musée d'art et d'histoire de Genève : Jeunes bernoises (1832). — Paysannes italiennes (1828). — Jeune fille de Capri (1820). — Les brigands surpris (1824).

A l'Ariana de Genève : Portrait de Léopold Robert (1817).

Musée de Fribourg : Etude de chevaux.

Musée Jenisch, Vevey : Les Pifferari devant la Madone (1829).

Chantilly, Musée Condé : Confidences.

Musée de la Chaux-de-Fonds : Ce Musée, qui est pour ainsi dire, celui de la ville natale de Léopold Robert, ne contient que des portraits faits par l'artiste ; citons ceux de M. et Mme Othenin Girard, de M. de Perrot, de M. H. G. Montandon. Ce que ce musée possède de plus intéressant concernant Léopold Robert, c'est un portrait du peintre par son frère Aurèle et une vue de son tombeau dans le goût romantique par C. Reichardt et un dessin de Léopold Robert, au crayon, représentant son ami le peintre Schnetz (1827).

« Je cherche la nature en tout », a écrit Léopold Robert quelque part. Ce sera la devise de son art. Ce n'est pas chez son maître David qu'a pris naissance cette préoccupation de toute sa vie ; David lui a donné la discipline artistique, lui a appris son métier de peintre, l'a rendu sévère pour lui-même, mais ne l'a pas façonné à son image. C'est dans la solitude de Rome, dans les dures années de labeur, de pauvreté et d'obscurité que Léopold Robert a trouvé sa voie. En 1820 déjà, ses œuvres peintes parmi les bandits des Termini ne doivent rien à David. Si elles furent goûtées, ce fut en partie peut-être grâce à la littérature, à Byron en particulier, qui avait mis les brigands à la mode ; mais ce fut surtout parce qu'elles étaient « nature », qu'elles n'étaient pas le produit de recettes d'atelier, ni le pastiche de l'antiquité, mais bien la vérité même. « Je pensai à rendre tout cela avec toute la vérité possible, mais surtout avec cette simplicité et cette noblesse que l'on remarque dans ce peuple. » Ce sont les mots même de Robert. Cette noblesse n'a rien à voir avec le « style noble » que l'on prônait dans les académies. Elle n'est pas une invention du peintre, une adjonction, un embellissement qu'il fait à la nature, elle est sa trouvaille, sa découverte, car le peuple qu'il peint a une rare noblesse d'attitudes et l'harmonie s'est établie complète entre le talent de l'artiste et l'Italie. Il ne compose pas encore beaucoup, il n'en est pas

encore aux grandes pages des *Moissonneurs* ou des *Pêcheurs,* mais il cherche déjà la nature en tout.

Les *Pifferari devant une Madone,* œuvre de début, en sont un excellent exemple. Ce sont des joueurs de cornemuse qui descendent à l'époque de l'Avent des Abruzzes ou des Calabres pour donner des sérénades aux Madones dont les rues des villes italiennes sont ornées. Léopold Robert a su imprimer à cette scène charmante, mais qui aurait pu n'être qu'anecdotique, un air de recueillement religieux et de foi profonde tout en respectant strictement la nature. « Eglogue charmante, dit Feuillet de Conches, en son style suranné, qui respire un parfum de naïveté, de vérité locale, et laisse dans l'âme une douce et pénétrante émotion. »

Un pas de plus est fait avec le *Retour de la Fête de la Madone de l'Arc.* Il y a ici un effort pour échapper à la transcription littérale de ses croquis et à l'interprétation directe de ses souvenirs. Il y a de l'invention dans la composition, la recherche d'un mouvement d'ensemble. Le peintre y a-t-il réussi ? Examinons le sujet. La fête de la Madone de l'Arc est destinée, en pays napolitain, à demander à la Vierge de bénir la terre et ses produits. Coutume chrétienne mâtinée de paganisme, elle mêle la dévotion la plus étroite au plaisir le plus ardent et met le peuple napolitain en ébullition. En dépit du grand nombre de personnages introduits dans sa composition, le peintre n'est pas parvenu à donner l'impression d'un peuple en liesse. Il a peint un épisode restreint et immobile où il aurait fallu de l'envergure et des mouvements de foule ; ses figures posent plus qu'elles n'agissent, c'est un bas-relief où il aurait fallu la vie. Trop de groupes, admirables par eux-mêmes, mais mal raccordés et mal soudés à l'action générale, distraient l'attention et l'empêchent de se concentrer. Il n'y a pas, comme il y aura plus tard dans les *Moissonneurs,* de point culminant au tableau. Trop tôt, semble-t-il, le peintre a voulu se fier à sa propre imagination, qui n'était pas féconde. Il en fait l'aveu lorsqu'il écrit le 1er octobre 1827 à son ami Navez :

Halte de moissonneurs dans les Marais Pontins.

Léopold Robert.

Paris. Louvre.

Départ des pêcheurs de l'Adriatique.

Léopold Robert.

Musée de Neuchâtel.

Si j'avais su le mal que me donnerait ce tableau, bien certainement je ne l'aurais pas commencé. Toutes les figures ont des mouvements violents ; par conséquent la nature ne peut pas servir *comme elle le fait pour un sujet calme. Ensuite, les ajustements que j'exécute ordinairement sur le modèle ont presque été faits d'idée (je n'ai pas de mannequins) ; et moi, qui suis toujours timide et qui ne sais pas d'avance ce que je dois faire, ou plutôt qui ne puis exécuter sur le champ et du premier coup ce que je sens, ce tableau, je puis dire, m'a rendu malheureux et bien souvent j'ai eu envie de le crever. Si je ne l'ai pas fait, j'ai donné la meilleure preuve qu'on puisse donner de courage et de persévérance.*

C'est déjà beaucoup que ces qualités morales chez l'homme ; le *Retour de la Fête de la Madone de l'Arc* en révèle d'autres chez le peintre : il a déjà un style à lui et à part une ou deux figures qui sont de visibles réminiscences de l'antique, les autres n'ont pas d'ancêtres dans les arts ; elles appartiennent en propre à Léopold Robert. C'est la première des grandes pages qui, avec les *Moissonneurs* et les *Pêcheurs,* ait demandé un effort de composition, un équilibre dans l'ordonnance et qui l'élève au-dessus des *Pifferari,* de la *Jeune fille de Procida donnant à boire à un pêcheur,* des *Napolitaines se parant pour la fête,* de la *Bénédiction de l'Abbesse,* tableaux excellents certes, où le style s'accuse, mais ne peut et ne doit s'affirmer parce que le sujet est trop anecdotique ou trop familier.

La seconde grande page de Léopold Robert, la *Halte des moissonneurs dans les Marais Pontins* est son chef-d'œuvre. Le tableau précédent, c'était le printemps, la jeunesse, les chants et la danse ; or Léopold Robert était un homme grave et même un mélancolique ; il ne pouvait donc exprimer ce qu'il ne sentait pas. Mais les *Moissonneurs* symbolisent l'été, l'âge mûr, le calme de la maternité, l'auguste fécondité ; le peintre a vécu intensément son sujet et, de son propre aveu, c'est le seul tableau qui lui ait donné satisfaction. Ici rien de superflu, l'attention se concentre d'elle-même sur le char qui occupe le milieu de l'œuvre. Le maître du champ, placé au sommet du char, domine la scène ; à ses côtés, comme une statue de la fécondité qui préside aux moissons, se tient une mère, son enfant au sein. Sous ce groupe et pour symboliser le repos dans la force, le peintre a placé les conducteurs du char, l'un paisi-

blement assis sur le buffle puissant, l'autre debout, retenant l'attelage, et symbolisant par son arrêt la fin des moissons. Le groupe de musiciens de droite exprime la joie du travail accompli et les moissonneuses de gauche apportent les derniers épis. Il n'y a dans ce tableau ni un personnage inutile, ni un mouvement contraire à l'action. « Le sujet, dit Gustave Planche, qui fut un critique sévère pour Robert, rappelle les plus beaux ouvrages de la statuaire antique et n'a rien cependant de l'immobilité commune à la plupart des tableaux inspirés par les marbres grecs ou romains. »

Le suicide du peintre survenu au moment où il terminait le *Départ des Pêcheurs de l'Adriatique* a fait dire, à son exposition posthume, que ce tableau était le testament de Léopold Robert. Il est certain qu'une impression de poignante mélancolie s'en dégage ; pas un des personnages qui ne soit grave, triste ou sombre. C'est un départ plein de pressentiments, malgré l'activité que déploient quelques-uns des personnages ; les enfants sont apeurés, la mère n'est plus la reine triomphante des moissons, mais la femme qui sent le frôlement des ailes de la mort. Cette profonde tristesse est malheureusement la seule unité du tableau. L'idée n'a pas la simplicité de celle des *Moissonneurs :* elle manque de clarté. On saisit bien qu'il s'agit d'un départ, mais la pensée n'en est pas suivie par tous les personnages, tant s'en faut ; chez beaucoup, l'action est indécise et ne se révèle pas avec la rapidité et la limpidité de celle des *Moissonneurs.* Ils vivent et agissent pour eux, sans concourir à l'action principale. Il y a, dans ce tableau, plusieurs tableaux, plusieurs épisodes, soudés par une unité linéaire, mais nullement par une unité de pensée. Mais chacun de ces groupes, pris isolément, est supérieurement traité ; l'aïeule et la jeune mère forment un de ces tableaux « qui ne bougent pas », auxquels il n'y a rien à retrancher ni à ajouter ; le patron debout qui montre le large, le jeune homme assis, au regard ardent tourné vers le spectateur, sont des figures d'une définitive force de beauté. Il est juste d'ajouter que Robert, malade déjà, entama son sujet avec défiance, avec l'idée première de peindre un carnaval de Venise dont quelques figures sont restées après de nombreux

Un brigand.

Léopold Robert. Musée de Neuchâtel.

Femme des environs de Venise.

Léopold Robert. Musée de Neuchâtel.

grattages et durent s'adapter tant bien que mal à la nouvelle conception. En tenant compte des circonstances malheureuses qui accompagnèrent l'exécution de cette dernière œuvre, on reste stupéfait qu'elle contienne tant de belles parties, d'une maturité si complète. L'artiste est mort dans la force de son talent.

Sa manière de travailler éclaire son œuvre, en explique les qualités et les défauts. Voici, pour preuve, ce qu'il écrit au peintre Gérard en 1832 :

Je fais mes tableaux d'une manière si singulière, qu'il ne m'est possible d'en donner la description que quand ils sont près d'être terminés. Je ne peux faire une ébauche arrêtée, car je ne peux conserver les mêmes motifs. La nature que je vois, que j'observe sans cesse, me fournit des idées nouvelles, des mouvements de figure différents ; je fais des changements à n'en plus finir, et cependant je ne sais comment j'arrive au terme après des embrouillements où quelquefois je ne me reconnais pas moi-même.

Ses tableaux, si simples en apparence ont demandé des efforts inouïs, car Léopold Robert ne produisait qu'en suant sang et eau. En outre, il n'eut jamais de visions comme Gleyre avec ses *Illusions perdues* : Robert n'est pas de ces peintres qui ne passent à l'exécution que lorsque le tableau est fait dans leur cerveau.

Aussitôt qu'il doit y avoir l'accord qu'exige une composition plus compliquée, je n'ai plus assez de logique pour me conduire pas à pas au but et sans m'écarter de la route qu'il trace. Je me dirige par instinct, en aveugle ; je tâte, je tâte, jusqu'à ce que je sois content ou pour mieux dire jusqu'où la patience me conduit.

Cette patience était indomptable comme sa passion de la vérité ; c'est ce qui lui a permis, après de longs tâtonnements dont on relève la trace dans ses œuvres, de trouver le caractère propre de chaque figure, le geste et l'attitude vraie et surtout cette admirable simplicité qui dit tant avec si peu de chose.

Léopold Robert n'est pas un imaginatif, il n'a ni verve, ni fantaisie. « Je suis certain d'être toujours dans les bornes d'une imagination qui veut rendre la nature avant tout », a-t-il dit. Ses grandes compositions sont le

résultat d'essais successifs, plutôt que de l'invention, et encore moins de l'inspiration. Mais chacune de ses combinaisons est étudiée au plus près de la nature, avec un constant souci de faire vrai, un équilibre parfait entre le cerveau et la main, une identification complète avec le sujet. Et surtout il est peintre ; il voit tout sous l'angle du peintre, non seulement en ce qui concerne la couleur, mais l'ensemble des valeurs, les rapports entre les volumes. Il faut enfin faire justice des sottes critiques de ses contemporains qui lui reprochaient de faire « de la peinture de graveur ». Il n'est pas le premier qui ait peint des paysans et des brigands italiens, mais il a été le premier à pénétrer parfaitement leur nature et à exprimer par eux, autre chose qu'eux-mêmes, des sentiments et surtout une âme reliée à la grande âme antique par des fils invisibles pour les autres, mais que le peintre voyait. Il ne s'est pas préoccupé de trouver un style nouveau et cependant sans fougue, sans éclairs, par son sérieux et sa lenteur d'allure, il atteint quelquefois au style le plus grand.

Le romantisme s'empara de son amour malheureux et lui fit jouer un grand rôle dans la fin tragique du peintre. Néanmoins, les causes de sa mort restent assez mystérieuses et c'est probablement, non point ses biographes, mais Henri Heine qui les a définies avec le plus de justesse dans *Lutèce :*

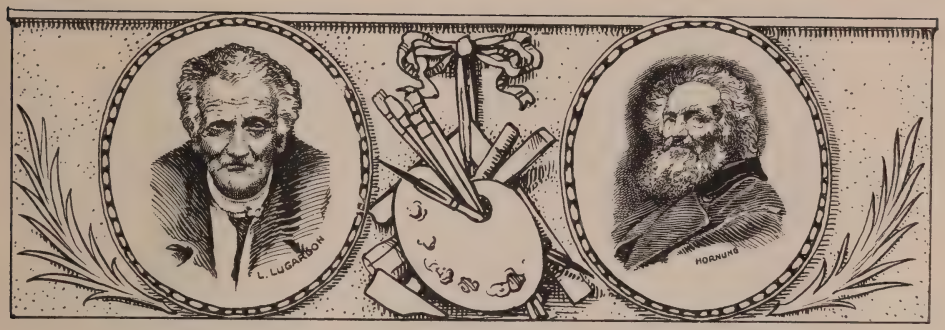
Robert avait alors 38 ans et à cet âge, les explosions de la grande passion sont terribles à la vérité, mais on ne se tue pas comme dans la première jeunesse, comme dans la période peu virile du pauvre Werther. Ce qui poussa Robert à quitter la vie, ce fut peut-être la plus horrible de toutes les douleurs, celle où l'artiste découvre la disproportion qui existe entre ses désirs de création et ses forces d'exécution : cette conscience du manque de puissance est déjà presque la mort et la main ne fait qu'aider pour abréger l'agonie... Léopold Robert mourut d'une lacune dans ses forces d'exécution.

Plus réaliste qu'idéaliste dans son exécution, mais talonné par le souci de faire toujours mieux ; peu imaginatif, mais patient, probe, volontaire et vrai, tout Italien qu'il soit devenu, il est, par le dosage et les limites de ses

qualités comme ses défauts, un type parfait du peintre romand et une des gloires les plus pures de notre art.

Dans son ombre a vécu et s'est développé son frère Aurèle, cité déjà incidemment dans cette étude. Né aux Eplatures le 18 décembre 1805, il se vouait à la gravure comme son frère Léopold, mais ce dernier, débarrassé des soucis d'argent de ses débuts, l'appela à Rome en 1822 et le fit étudier. Aurèle allait désormais « embrasser la carrière et partager les nobles travaux » de son frère, dit-il dans ses souvenirs relatifs à ses ouvrages. Après un séjour à Paris et à la Chaux-de-Fonds, il s'installa auprès de Léopold à Venise et assista à ses derniers moments. Il revint à Venise de 1838 à 1843 et se fixa à Bienne en 1843, puis au Ried en 1853 où il mourut le 21 décembre 1871.

Aurèle Robert a peint quelques tableaux de genre dans le goût de Léopold, mais il abandonna cette veine pour se vouer à la peinture d'intérieur. Il avait une prédilection pour les églises italiennes, pour St Marc de Venise en particulier, dont le nom revient vingt-six fois dans la liste de ses œuvres : il y en a deux au Musée de Neuchâtel et une à Berne ; on lui doit aussi une précieuse collection de 73 copies des œuvres de son frère Léopold (Musée de Neuchâtel). Ce musée possède encore d'Aurèle Robert une *Jeune fille de Procida* et un *Atelier de Léopold Robert à Venise* (1829) ; celui de Bâle un *Intérieur de St-Marc* (1856) ; celui de la Chaux-de-Fonds un *St-Paul-hors-les-Murs* et une *Chapelle de Zeno.*



CHAPITRE V

L'HISTOIRE : HORNUNG ET LUGARDON

JOSEPH HORNUNG

La biographie de ce Genevois pur sang est pauvre en événements : sauf deux voyages, l'un à Venise en 1834 et l'autre en Hollande en 1836, demeurés sans influence appréciable sur son talent, Hornung a passé toute sa vie à Genève. Il y est né le 25 janvier 1792 et débuta à la fabrique, comme tant d'autres bons artistes genevois. Sans cesser de travailler à l'horlogerie, chez un monteur de boîtes, puis chez un graveur, où on l'avait placé, il suivit les cours de dessin ornemental de l'école publique du Calabri. Il est surtout autodidacte, travailleur enragé, n'exposant presque rien jusqu'en 1829 et vivant de leçons, après un début malheureux dans le paysage qui lui valut les critiques d'Adam Toepffer. Mais en 1829, son *Calvin sur son lit de mort* obtient un grand succès et entre au Musée de Genève par une souscription nationale. C'est un trait de lumière pour le peintre. Il a trouvé sa voie : il sera,

en peinture, le barde des hauts faits du protestantisme, le « peintre officiel de la Réforme », comme on l'a appelé plus tard. Les œuvres se suivent, nombreuses et bien accueillies, popularisées par la lithographie qui débutait à Genève et qu'il pratiquait volontiers. Hornung a peint aussi de nombreux tableaux de genre et de beaux portraits. Spirituel, caustique et mordant, il a donné libre cours à sa verve dans plusieurs petites pièces, réunies en un recueil sous le titre général de *Gros et menus propos.* (1865). Il prit une part très active aux affaires publiques et fut conseiller municipal de sa ville natale. Il est mort à Genève le 4 février 1870.

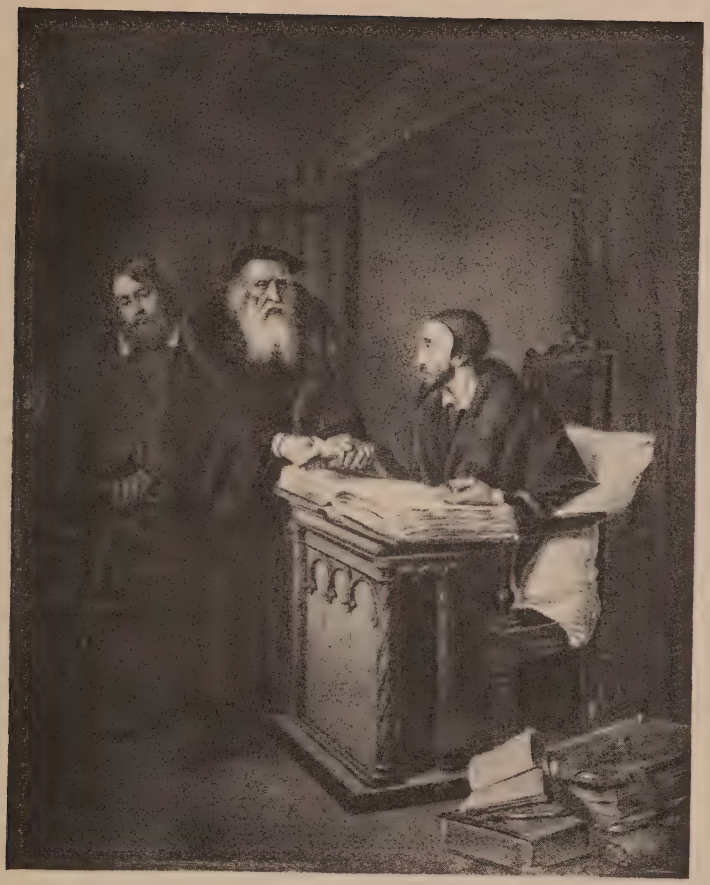
ŒUVRES PRINCIPALES

Musée d'art et d'histoire de Genève : Calvin sur son lit de mort (1829). — Catherine de Médicis contemplant la tête de Coligny (1837). — Farel chez Calvin (1838). — Bonivard à Chillon (1845). — Aloys Reding et les Schwyzois. — Portrait du peintre. — Portrait d'enfant.

A l'Ariana de Genève : L'éducation d'Henri IV (1849). — Supplice de Servet (1846). — L'amiral Coligny attendant ses assassins. — L'Escalade de Genève.

LÉONARD LUGARDON

Lugardon aussi sort plus ou moins de la fabrique ; il est fils d'horlogers réfugiés de France. Né à Genève le 30 septembre 1801, il est à 19 ans à Paris, dans l'atelier de Gros où il reste deux ans. Il se rend ensuite à Florence (1822-1824) ; il y apprend que la Société des Arts de Genève ouvre un concours dont le sujet est une peinture représentant la *Délivrance de Bonivard.* Il se met sur les rangs, envoie un tableau qui remporte le prix ; ce succès l'engage à rentrer à Genève en 1826. Il s'y marie et repart avec sa femme pour l'Italie où il travaille ferme. A la mort de sa femme (1830), il retourne à Genève et y ouvre un atelier. L'accueil fait en 1835 à son *Guillaume Tell sauvant Baumgarten* au Salon de Paris, le décide à partir pour la France. Louis-Philippe installait alors le Musée de Versailles, occupant une légion de peintres a commémorer les grands faits et les grands personnages de l'histoire de France. Lugardon, comme peintre d'histoire, bénéficia de nombreuses commandes. En 1837, Genève l'appelle à la direction de l'Ecole de dessin, tâche qu'il remplit avec conscience pendant huit ans. Libéré, sur sa demande, de ses trop absorbantes occupations, il fait un voyage en Algérie pour peindre sur place les études d'un tableau religieux, *Ruth et Boos,* aujourd'hui propriété particulière à Paris. Dans ses dernières années, attristées par la maladie, il produit peu : encore un seul tableau important, *Les derniers jours d'un condamné* (1848), quelques tableaux de genre et des portraits. Lugardon mourut à Genève le 16 août 1884.



Farel chez Calvin.

Hornung. Musée de Genève.

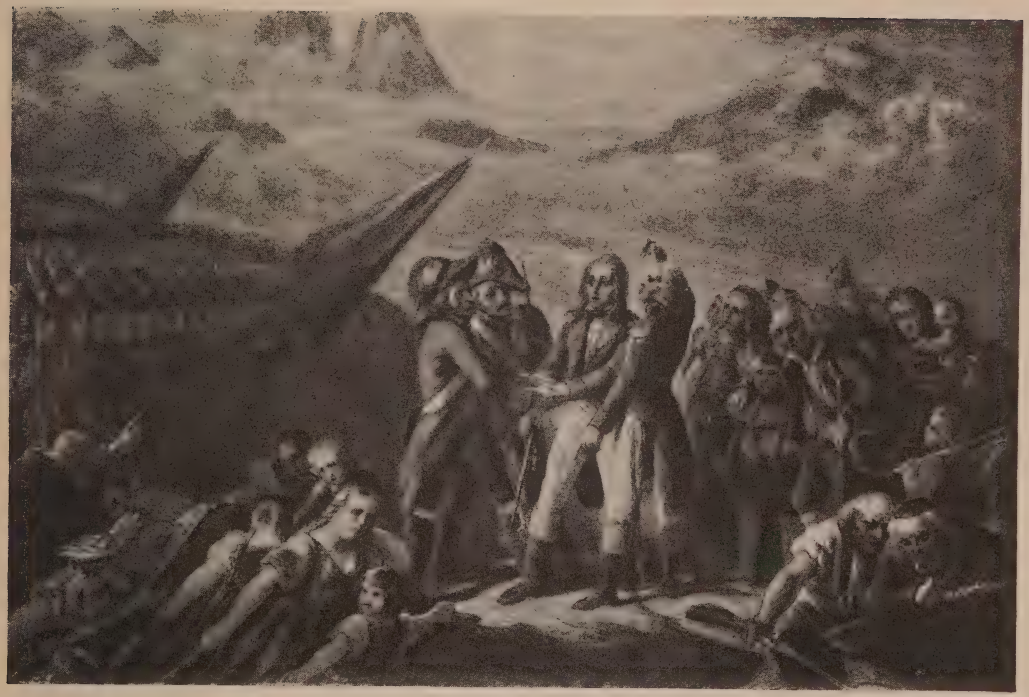
Délivrée de la domination française, Genève reprenait aussitôt sa liberté. Dans sa *Genève de Toepffer* (qui est aussi la Genève d'Hornung et de Lugardon), Philippe Monnier dresse un tableau de sa marche rapide vers ses destinées nouvelles :

Elle prend toutes sortes d'initiatives, inaugure toutes sortes de fondations, crée, institue, anime toutes sortes de sociétés d'utilité publique ou privée, scientifiques ou morales, appelées pour la plupart à un brillant avenir : en 1814, la Société helvétique des sciences naturelles ; en 1816, la Société littéraire ; en 1818, la Société de lecture ; en 1822, la Société des amis des arts ; en 1824, la Société de Musique ; en 1827, la Société d'utilité publique, la Société médicale, la Société des Missions ; en 1838, la Société d'histoire et d'archéologie. Elle ouvre quantité d'écoles : école lancastérienne, école de petits enfants, école d'horlogerie, de gymnastique, de sourds-muets, conservatoire de musique.

Elle est à l'avant-garde du progrès, mais sur le terrain utilitaire et moral surtout. On cite ses lois, sa Caisse d'Epargne, ses prisons, son système pénitentiaire. Ses hommes alors les plus en vue sont principalement des hommes d'Etat et des savants : Pictet de Rochemont, François d'Ivernois, J. J. Rigaud, le général Dufour parmi les premiers ; Sismondi, Pyramus et Alphonse de Candolle, François Naville, parmi les seconds. Peu de distractions, pas de théâtre, pas d'édifices superbes. Dans les fondations, l'art joue un rôle infime dans cette ville sérieuse, tournée vers les choses utiles et morales d'où toute fantaisie est exclue :

On est ménager, prudent, un peu prud'homme. Le genre de vie est médiocre, les aventures passionnelles rares ; les journaux ne paraissent qu'une fois ou deux par semaine, ce qui est un grand bienfait... Bac à thé, longues stations, causeries prolongées, lectures interminables, c'est là le confort dont on jouit. Plaisirs modestes, recueillements de l'âme, besognes sévères simplement acceptées, loyalement accomplies, ainsi va la vie.

Et Stendhal, passant par Genève en 1837, note que « les Genevois ont toute la tristesse anglaise » ; que Voltaire avait déjà peint cette ville d'un mot : « on y calcule, jamais on n'y rit », que le méthodisme anglais et toutes ses *mômeries,* le morne silence des salons, sont un des traits caractéristiques de la vie genevoise à son époque. « Je crois qu'un Genevois qui aurait la mine



Aloïs Reding et les Schwyzois.

Hornung

Musée de Genève.

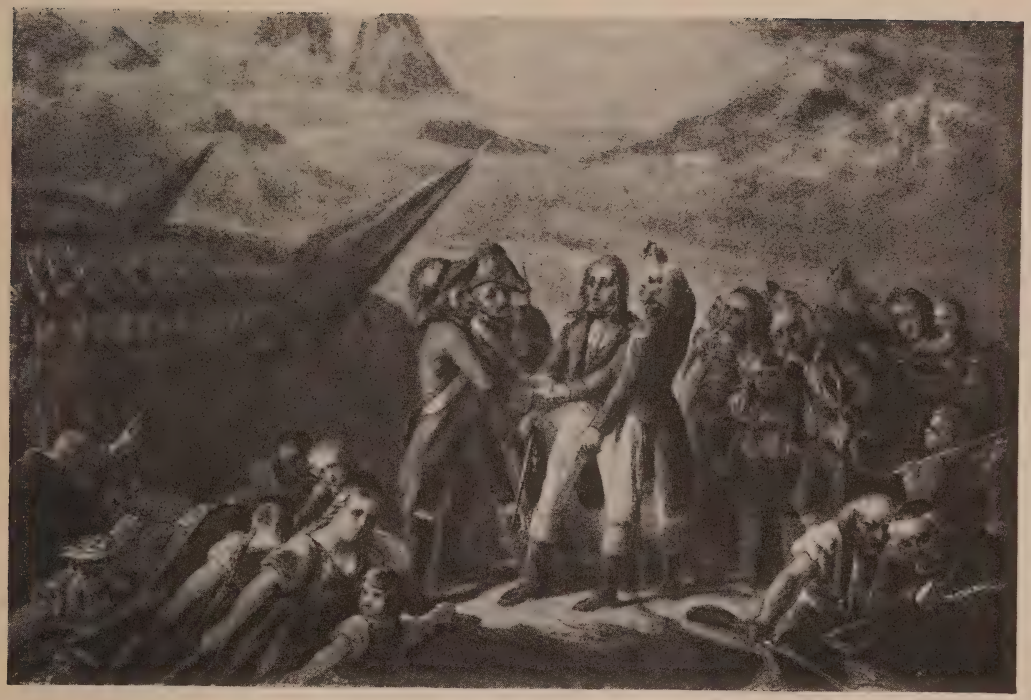
Délivrée de la domination française, Genève reprenait aussitôt sa liberté. Dans sa *Genève de Toepffer* (qui est aussi la Genève d'Hornung et de Lugardon), Philippe Monnier dresse un tableau de sa marche rapide vers ses destinées nouvelles :

Elle prend toutes sortes d'initiatives, inaugure toutes sortes de fondations, crée, institue, anime toutes sortes de sociétés d'utilité publique ou privée, scientifiques ou morales, appelées pour la plupart à un brillant avenir : en 1814, la Société helvétique des sciences naturelles ; en 1816, la Société littéraire ; en 1818, la Société de lecture ; en 1822, la Société des amis des arts ; en 1824, la Société de Musique ; en 1827, la Société d'utilité publique, la Société médicale, la Société des Missions ; en 1838, la Société d'histoire et d'archéologie. Elle ouvre quantité d'écoles : école lancastérienne, école de petits enfants, école d'horlogerie, de gymnastique, de sourds-muets, conservatoire de musique.

Elle est à l'avant-garde du progrès, mais sur le terrain utilitaire et moral surtout. On cite ses lois, sa Caisse d'Epargne, ses prisons, son système pénitentiaire. Ses hommes alors les plus en vue sont principalement des hommes d'Etat et des savants : Pictet de Rochemont, François d'Ivernois, J. J. Rigaud, le général Dufour parmi les premiers ; Sismondi, Pyramus et Alphonse de Candolle, François Naville, parmi les seconds. Peu de distractions, pas de théâtre, pas d'édifices superbes. Dans les fondations, l'art joue un rôle infime dans cette ville sérieuse, tournée vers les choses utiles et morales d'où toute fantaisie est exclue :

On est ménager, prudent, un peu prud'homme. Le genre de vie est médiocre, les aventures passionnelles rares ; les journaux ne paraissent qu'une fois ou deux par semaine, ce qui est un grand bienfait... Bac à thé, longues stations, causeries prolongées, lectures interminables, c'est là le confort dont on jouit. Plaisirs modestes, recueillements de l'âme, besognes sévères simplement acceptées, loyalement accomplies, ainsi va la vie.

Et Stendhal, passant par Genève en 1837, note que « les Genevois ont toute la tristesse anglaise » ; que Voltaire avait déjà peint cette ville d'un mot : « on y calcule, jamais on n'y rit », que le méthodisme anglais et toutes ses *mômeries,* le morne silence des salons, sont un des traits caractéristiques de la vie genevoise à son époque. « Je crois qu'un Genevois qui aurait la mine



Aloïs Reding et les Schwyzois.

Hornung

Musée de Genève.

gaie et sans souci, serait chassé de son cercle. Tout cela est parfaitement estimable, mais c'est bien triste. »

On conçoit que dans ce milieu, les artistes se sentissent un peu gênés pour refléter autre chose que l'austère ambiance environnante. Ce qui donne le ton, ce sont les hautes classes, c'est le Collège, c'est la *Bibliothèque universelle* qui « s'occupe de tout au monde, de religion, de philosophie morale, d'économie politique, d'histoire, d'agronomie, de droit, de science », sauf d'art et de littérature, oublie d'ajouter Ph. Monnier, à qui nous empruntons cette énumération.

Par contre, en peignant les annales sévères de cette République morale, sans faste, en remontant, comme Hornung, à la Réforme qui a façonné l'âme de la ville, ou en l'orientant, comme Lugardon, vers la Suisse, qui est son aboutissement, on comprend le succès de ces peintres, considérés comme des artistes nationaux.

Hornung, bien qu'il appartînt par sa naissance à ce monde de la fabrique, si frondeur et si peu *mômier,* si différent par là des hautes classes, n'en suça pas moins le lait du Collège, « pensée de tous les jours, orgueil national » de Genève, et d'où l'on sort en général avec une fierté civique immense, une âme protestante et huguenote encore pétrie par Calvin. Tel du moins se révèle Hornung peintre.

Il y en a un autre, c'est l'Hornung écrivain. Celui-ci est bien resté de sa fabrique, et se montre sous un tout autre aspect que le peintre. Ce serait même, selon Gaspard Valette, chez l'écrivain qu'il faut aller chercher sa vraie physionomie :

Nous y retrouvons l'enfant de la nature, avec son amour du naturel, son mépris instinctif et profond du convenu, du décorum et de la pose, celui qui sait encore décocher une pierre au buste creux que respecte la foule. Il est aussi là l'enfant du peuple, avec son goût de la vie populaire, sa gaieté communicative, parfois un peu bruyante en son expansion, avec son large éclat de rire qui révèle à la fois la belle santé et la bonne conscience. Le goût des mystifications, des trompe-l'œil, des charges *sans méchanceté, mais non sans malice, nous rappelle l'ancien apprenti de la fabrique, le petit monteur de boîtes en quête*

de farces d'atelier. L'artiste aussi, l'artiste spontané se trahit à chaque rencontre par la netteté du trait, par le pittoresque du mot, parfois aussi par une certaine puissance de coloris dans la description ou dans la bouffonnerie.

On regrette qu'il n'ait rien mis de ces qualités de primesaut et de fantaisie dans sa peinture. On peut se demander si son *Calvin sur son lit de mort,* point de départ de ses succès artistiques, n'a pas été accueilli trop favorablement par ses contemporains, gens plus épris de vertus civiques que de qualités artistiques et si ce début flatteur n'a pas engagé le peintre dans une voie qui n'était pas la sienne et dont il fut ensuite le prisonnier. Car ses tableaux suivants, sauf quelques scènes de genre et des portraits, ont l'air d'être beaucoup plus des pensums que des œuvres nées du plaisir de peindre. L'ardeur de ses convictions de patriote protestant a pris le pas sur ses affinités artistiques. Car Hornung, tel qu'il se révèle écrivain, semblait tout désigné pour peindre des anecdotes spirituelles dans le goût flamand et non point d'ennuyeuses scènes historiques trop visiblement au-dessus de ses forces. Pour être juste, il faut ajouter que cette peinture convenait admirablement, non seulement aux Genevois de son époque, mais surtout aux Anglais protestants qui voyaient volontiers en Genève un centre européen, et aux Français du règne bourgeois de Louis-Philippe chez qui faisaient loi des critiques aussi prud'hommesques que Feuillet de Conches, Planche et surtout ce Delécluze dont M^me^ Marcelle Tinayre [1] trace ce joli portrait :

Delécluze, plein de solennité et de bonhomie, honnête et prudent, ennemi des nouveautés, ayant la vue courte et le sens rassis, tout pénétré de l'esprit scolaire, bon élève promu au rang de magister, aima sincèrement la peinture et la littérature. Il leur consacra sa vie, par la volonté des fées, mais comme la fantaisie lui manqua toujours, il n'eut jamais ni la faculté créatrice, ni la puissante et délicate intelligence critique, ni le sentiment passionné du Beau.

C'est ce critique qui plaçait Hornung, dans le portrait, entre Van Dyck et Balthasar Denner, « moins hardi et moins facile que le premier, mais plus large et plus solide que le second » ! Les portraits d'Hornung sont certaine-

[1] Introduction à *Mlle de Liron.* Paris, Bossard 1921.

La barque de Tell.

Lugardon. Musée de Soleure.

ment ce qui reste de plus durable du peintre officiel de la Réforme. La pâte en est souvent savoureuse, voire même aussi spongieuse qu'une belle pâte vénitienne, et ceci particulièrement dans son propre portrait et quelques autres qu'on sent peints de verve. Mais il y a aussi des portraits commandés, lisses et léchés. Il y a surtout ses peintures d'histoire, froides et compassées, conventionnelles et tristes, dont l'intention fut louable et les sujets intéressants, mais que la conception du peintre, dénué de sens historique, a complètement gâtés. Aucune trouvaille dans le geste, dans l'attitude, dans l'accessoire, peu de composition ; ses meilleurs sujets historiques sont une collection de portraits plus ou moins réussis individuellement, mais étrangers les uns aux autres et sans lien rigoureux avec l'action. On trouvera du bon Hornung dans quelques esquisses et des portraits, mais son œuvre historique ne marque plus qu'une date, une mentalité passagère, une époque. Ce n'est pas de la peinture de peintre, c'est de la peinture d'idées. Or, c'est là sa principale faiblesse et elle n'a plus guère qu'un intérêt documentaire.

Ce qui fait la bonne peinture d'histoire, c'est moins le choix du sujet, que la conception du peintre. Hornung a pris trop facilement le personnage historique pour centre de son tableau, et n'a pas cherché à rendre le moment historique, l'importance de la scène qu'il peignait, sa signification. L'anecdotique et l'accessoire, le costume et la ressemblance probable, l'attiraient beaucoup plus que la vraie intelligence du sujet.

Lugardon se donne tout entier dans sa peinture, avec une franchise d'allures et de caractère qui en sont les principaux attraits, si toutefois cette peinture sans chaleur a des attraits. Nullement coloriste et en cela inférieur à Hornung dans ses portraits, mais dessinateur sûr, solide et sobre, il a en outre un sens historique remarquable qui lui fait dédaigner le détail conventionnel et la recette d'atelier. Il a le sentiment de la grande tradition, qu'il exprime avec une fruste énergie. Interprète des traditions helvétiques, à côté d'Hornung qui fut celui des traditions genevoises, il rend force et santé aux sujets les plus rebattus, comme celui de *Tell sauvant Baumgarten,* leur impri-

mant un caractère, une logique et une vérité qu'il est temps de reconnaître. Amiel loue chez lui « un dessin pur et fier, une composition savante, beaucoup de mouvement et de vie, et par-dessus tout un grand sentiment helvétique », et Calame disait que « cet homme avait du sentiment jusqu'au bout des ongles ». Lugardon a été le premier à renoncer aux costumes d'un moyen-âge de convention ; ses personnages de la Suisse primitive ont des habits de bergers.

Loué peut-être avec excès par ses contemporains qui, dans leur zèle de néophytes Confédérés, s'enthousiasmaient plus pour les sujets patriotiques du peintre, qu'ils ne distinguaient leur valeur artistique, Lugardon subit ensuite une longue éclipse et de nos jours encore, on le dédaigne par trop. Certes, sa couleur terne, sa lumière souvent cadavérique, sont d'un homme dénué de toute finesse sensorielle. Mais d'autres, et de plus grands, accusent la même faiblesse. Millet aussi est un lamentable coloriste et cependant c'est un grand artiste, parce qu'il a trouvé un style. Nous n'en dirons pas autant de Lugardon ; à défaut de style, il a du moins du caractère, de l'indépendance et de l'originalité. Il a surtout le sens de la peinture d'histoire, des simplifications qu'elle comporte, de son allure héroïque. Il est le répondant, en peinture, de ce que fut le poète Albert Richard en littérature. Même sens de la grandeur chez l'un comme chez l'autre, un indéniable don épique, mais aussi les mêmes fautes de goût et les mêmes lourdeurs.

Le genre historique a fort peu de représentants dans notre art romand, et même dans notre art suisse. D'autres peintres ont pu l'aborder incidemment et y réussir. Hornung et Lugardon y ont une place de précurseurs encore asservis aux idées de leur époque, mais ouvrant néanmoins la voie à une formule dégagée de toute servitude et vraiment nationale, telle qu'elle devait être réalisée plus tard par Hodler.

Arnold de Melchthal.

Lugardon. Musée de Genève.

CHAPITRE VI

CHARLES GLEYRE

Marc-Charles-Gabriel Gleyre naquit le 2 mai 1806 à Chevilly (Vaud), dans une famille de paysans aisés. Il perdit ses parents fort jeune et garda de sa mère, dont il semble avoir hérité la finesse et la distinction, un souvenir attendri. « On peut dire de lui, comme de Léopold Robert, et de tant d'autres artistes d'élite, qu'il fut deux fois son fils, car c'est d'elle qu'il tenait sa sensibilité, son imagination poétique, les hautes qualités intellectuelles et morales qui donnent un cachet si particulier à son talent », dit Ch. Clément, son meilleur biographe. En 1815, Gleyre fut recueilli avec ses deux frères par un oncle, courtier d'affaires et commissionnaire en marchandises à Lyon, qui les éleva chez lui. Il montra de très bonne heure des dispositions pour les arts, aussi son oncle le destinant à être dessinateur de fabrique, le fit-il entrer dans une école de dessin. Il obtint de sa famille les subsides nécessaires pour se rendre à Paris où il entra en 1825 dans l'atelier d'Hersent, bien faible reflet de David, qui lui prédit un brillant avenir. Il n'y resta qu'onze mois et

le quitta pour étudier librement, allant de temps en temps chez Suisse, ou à l'Ecole des Beaux-Arts ou encore chez le charmant aquarelliste Bonington. Il vivait dans une pénurie extrême.

En 1828, il rentre pour peu de temps dans sa famille à Lyon, et part pédestrement pour l'Italie, en compagnie de quelques camarades. Au commencement de 1829, il est à Rome, il se lie avec Léopold Robert qui disait que de tous les jeunes peintres de sa génération, c'était Gleyre qui donnait le plus d'espérances, et qui le fit travailler. Il fut accueilli aussi par Horace Vernet, alors directeur de la Villa Médicis, qui le prit en grande amitié. Sauf une expédition de peu de jours à Naples, Gleyre ne bougea pas de Rome jusqu'en 1834.

A cette date, il part avec un riche Américain pour l'Orient, séjourne en Sicile, à Malte, Corfou et Constantinople, où il passe une partie de l'automne 1834. De Rhodes, il s'embarque pour Alexandrie où il arrive vers Noël. Il visite Le Caire, Thèbes, Karnak, chasse sur le Nil où il a la vision du tableau qu'il peindra en 1843 sous le titre des *Illusions perdues,* parcourt le désert, la Nubie, le Sennar et se fixe à Kartoum, après s'être séparé de son compagnon de voyage. Il y tomba gravement malade de dyssenterie, compliquée d'ophthalmie, et chercha un changement d'air dans le Liban. Presque mourant, il atteignit Beyrouth où le recueillit le consul de France et le soignèrent les Lazaristes. Trois mois plus tard, il pouvait faire la traversée et il arrive à Livourne fin octobre 1837.

Après un repos à Lyon, il retourne se fixer à Paris et peint plusieurs tableaux, inspirés par ses souvenirs d'Orient, entr'autres un *St-Jean à Pathmos,* exposé en 1840 et favorablement accueilli. De 1840 à 1843, il exécute des peintures murales pour le château de Dampierre, peintures que le duc de Luynes effaça pour faire orner ses murs par Ingres. Au Salon de 1843, il expose les *Illusions perdues,* qui firent une immense sensation et furent achetées pour le Luxembourg. Sa réputation s'établit. Cette même année, il prend la direction d'un des ateliers les plus en vue, celui de Paul Delaroche, qui avait succédé à celui de David et de Gros. Il en conserva la direction pendant 27 ans. En 1845, l'Etat français acheta un second tableau de Gleyre, *La Séparation des apôtres,* dont l'esquisse est au Musée de Lausanne et l'original dans l'église de Montargis.

Après un fructueux voyage à Venise et dans le Nord de l'Italie en 1844, il commence sa *Danse des Bacchantes,* reçoit du gouvernement de Vaud la commande du *Major Davel,* livré en 1850, et peint de nombreux autres tableaux, dont quelques compositions religieuses inspirées par son voyage en Italie. Entre 1854 et 1858, il est occupé d'une nouvelle commande de l'Etat de Vaud, *Les Romains passant sous le joug,* peint *Ruth et Boos, Vénus Pandémos,* et pendant les cinq années suivantes, troublées par des altérations de santé, il exécute *Phryné devant l'aréopage, Daphnis et Chloé, Hercule aux pieds d'Omphale* que suivent jusqu'à sa mort ses toiles les plus importantes : *Penthée poursuivi par les Ménades, Minerve et les Grâces, Le Bain,* etc. Il avait commencé un *Paradis terrestre,* lorsque la

guerre de 1870 éclata. Gleyre passa l'hiver à Lausanne et rentra à Paris à l'automne de 1871. Il termina l'*Enfant prodigue*. Malade depuis quelques années, il mourut d'une rupture d'anévrisme le 5 mai 1874, en visitant le Louvre. On l'ensevelit à Chevilly, mais en juillet 1896, ses cendres étaient transportées au cimetière de Lausanne où un monument lui a été élevé la même année.

ŒUVRES PRINCIPALES

Musée de Lausanne : Diane (1839). — Nubienne (1839). — Le Major Davel (1850). — Le déluge (1850). Les Romains passant sous le joug (1858). — Minerve et les Grâces (1866). — Phryné devant l'aréopage (1858). — Le coucher de Sapho (1868). — Le Bain (1868). — Le retour de l'enfant prodigue (1872). — La salle spéciale que ce musée a consacrée à Gleyre contient en outre la plupart de ses dessins et ses meilleures esquisses, parmi lesquelles il faut citer : les Maraudeurs, Le Paradis terrestre, Turcs et Arabes, Daphnis et Chloé, L'innocence, Le marchand d'esclaves.

Musée de Vevey : Portrait de M. J. Dubochet (1869). — Crépuscule (vers 1840).

Musée de Neuchâtel : Hercule aux pieds d'Omphale (1863).

Musée de Bâle : Penthée poursuivi par les Ménades (1864). — La Charmeuse (1868).

Frauenfeld, Salle du Grand Conseil : Portrait de M. Kern, ministre de Suisse à Paris (1869).

Paris, Louvre : Le soir ou les Illusions perdues (1843).

Eglise de Montargis : La séparation des Apôtres (1845).

Eglise de Ste-Marguerite, Paris : La Pentecôte (1854).

La seule biographie complète que nous ayons de Gleyre est celle de Ch. Clément, ami du peintre, et qui date de 1879. Elle a contribué puissamment à la réputation de l'artiste, et si l'ami y a trop souvent le pas sur le critique d'art, elle n'en est pas moins le miroir fidèle de la mentalité artistique d'il y a cinquante ans. En 1884, Emile Montégut, dans *Nos morts contemporains,* analysait l'œuvre du peintre vaudois à la lumière de la biographie de Clément, et y apportait quelques éléments nouveaux. C'est sur ces deux travaux que nous nous basons tout d'abord pour replacer Gleyre dans son temps. Nous examinerons ensuite la place que l'on peut lui assigner dans l'art romand, un demi-siècle après sa mort.

A étudier la vie et les œuvres de Gleyre, il semble qu'une pente naturelle le poussât vers l'orientalisme plutôt que vers le *beau idéal* dont il est

devenu le grand-prêtre. Tout comme Liotard, Gleyre fait au début de sa carrière un long séjour en Orient, mais à l'inverse de Liotard qui sut admirablement exploiter sa *turquerie,* Gleyre enferme dans une armoire ses études d'Orient, qui ne sont découvertes qu'à sa mort. Pourtant, l'époque était propice. Les peintres de son temps exploraient l'Orient et préparaient son avènement dans les arts. Gleyre, ayant séjourné plus longtemps et pénétré plus loin que ses confrères dans les pays du Levant, aurait pu prétendre à la première place parmi ses émules. Son voyage est de 1834. C'est à cette date que Delacroix, qui n'a séjourné que trois ou quatre mois au Maroc, expose son premier tableau inspiré par l'Orient : ses *Femmes d'Alger* figurent au Salon de 1834, où l'on voit aussi la *Mosquée du Caire* de Marilhat et le *Corps de garde turc* de Decamps, deux autres orientalistes à leurs débuts. Ce n'est qu'en 1840 que Fromentin fait son voyage en Algérie. Gleyre, s'il eût tiré parti de ses souvenirs d'Orient, aurait presque été un précurseur, et grâce à sa documentation, à ses observations et aux réelles qualités de coloriste dont font preuve ses études, il aurait pu prétendre au premier rang parmi les orientalistes. Il y songeait, nous dit Ch. Clément :

Gleyre pensa d'abord à utiliser ses études et ses souvenirs d'Orient, et, d'après les traces qu'ont laissées ses travaux à cette époque, il est évident que, méconnaissant absolument son génie personnel, il comptait se faire une spécialité dans le genre historique, qui l'aurait placé entre Léopold Robert et Decamps.

Est-il bien certain qu'il eût méconnu son génie personnel en suivant cette voie ? La Salle Gleyre, au Musée de Lausanne, contient la plupart de ses esquisses d'Orient, un sombre et puissant *Souvenir de Smyrne ;* un *Marchand d'esclaves,* qui a la pâte chaude et colorée d'un Decamps ; un combat de *Turcs et Arabes,* où il y a la fougue d'un Delacroix, trois *Architectures* baignées d'or et de lumière ; des têtes d'Egyptiens et de Nubiens, des paysages, des études qui, selon la propre expression de son biographe, « étonnent par la beauté de l'exécution, la couleur vigoureuse et brillante,

Les illusions perdues.

Gleyre. Paris, Louvre.

confondent par leur caractère de fidélité et d'absolue véracité ». Que leur manque-t-il donc, selon les idées du temps ? Le fini.

Or, devant les toiles postérieures, toujours plus finies de Gleyre, quelquefois si contraintes, surtout si pauvres de couleur et procédant d'un intellectualisme si froid, devant ces toiles qui ont fait sa réputation de peintre de grand style, on se prend à regretter qu'elles ne rappellent en rien ces premières esquisses fougueuses et vivantes, où l'on sent un peintre, et on se demande parfois si ce n'est pas là, plutôt que dans le *beau idéal*, qu'aurait pu s'exprimer le génie personnel de Gleyre.

Il a peu subi l'influence de ses maîtres Hersent et Léopold Robert ou s'en est vite dégagé. Seul, *Le Soir*, son premier succès, se ressent encore des leçons du peintre des *Moissonneurs*, surtout dans le personnage du premier plan, mais c'est déjà du Léopold Robert idéalisé, enveloppé d'une poésie rêveuse qui n'appartient qu'à Gleyre, dénué par contre de son sain réalisme et de sa simplicité. Gleyre a donné lui-même le récit de cette vision :

C'était le 21 mars 1835, par un beau crépuscule, sur le Nil, à la hauteur d'Abydos. Le ciel était si pur, l'eau si calme, qu'après la surexcitation de cerveau à laquelle je m'étais livré toute la journée, il m'eût été difficile de dire si je voguais sur un fleuve ou dans les espaces infinis de l'air. En me tournant du côté du couchant, je crus voir, je vis certainement, une barque de la forme la plus heureuse et dans laquelle était un groupe d'anges vêtus avec tant d'élégance et dans des positions si calmes et si nobles que je fus ravi. Insensiblement, ils se rapprochèrent de moi, et bientôt je pus distinguer leurs voix. Ils chantaient en chœur une musique divine. La barque parut s'arrêter auprès d'un bouquet de palmiers plantés sur la rive. La nappe étincelante répandue sur le fleuve répétait si exactement ces objets charmants qu'ils me paraissaient doubles. Je ne l'oublierai de ma vie. La triple harmonie des formes, des couleurs et des sens était complète.

Le morceau est typique : dès que Gleyre abandonne la réalité si vivante dans ses esquisses d'Orient et qu'il décrit une vision cérébrale, il est médiocrement peintre. On chercherait vainement dans ce récit une véritable expression de peintre ; les notations de forme et de lignes sont absentes ou vagues : une « barque de la forme la plus heureuse », des « anges vêtus avec élégance »

sont des termes sans précision, la « nappe étincelante » est à peine une indication de couleur. Vision d'intellectuel et non de peintre. Bien qu'aujourd'hui le *Soir* (ou les *Illusions perdues*) nous paraisse gris et froid, il obtint un grand succès en 1843. Le sujet en est facile et populaire ; c'est une sorte de généralisation morale exprimée en un langage sentimental et gracieux. L'œuvre valut à Gleyre l'éloge de Gustave Planche, qui écrivait dans la *Revue des Deux-Mondes :*

Le sujet s'exprime clairement et le spectateur comprend si bien l'intention de l'auteur, qu'il ne songe pas à se demander s'il a devant les yeux des personnages réels ou des personnages allégoriques. L'homme assis au rivage et qui voit s'enfuir les illusions, les espérances de sa jeunesse, réveille dans toutes les âmes des souvenirs poignants qui n'ont pas besoin d'être commentés. Ce que j'admire dans cette composition, ce n'est pas seulement la simplicité de la donnée que personne ne saurait méconnaître, c'est aussi la précision du dessin, le choix heureux des tons, l'harmonie générale qui permet d'embrasser d'un seul regard tous les détails du poème. Les figures placées sur la barque sont traitées avec une rare délicatesse, et la lumière crépusculaire qui les baigne nous laisse apercevoir le soin studieux qui a présidé à l'achèvement de toutes les parties. Attitudes, physionomies, extrémités, tout est rendu avec le même savoir, avec le même bonheur.

Le peintre de *Minerve et les Grâces* s'annonce déjà, mais il n'est pas encore parvenu à ce degré d'impersonnalité, à ce culte exclusif de la beauté idéale qui devaient tant le faire apprécier plus tard. Emile Montégut, plus perspicace que Ch. Clément, a fait remarquer que *Le Soir* est le seul tableau dans lequel Gleyre ait cédé aux influences de son époque :

Le Soir, *en effet, porte au plus haut degré le cachet du romantisme. En peignant cette toile, Gleyre fit en toute exactitude une œuvre très analogue au* Lac *de Lamartine, à la* Tristesse d'Olympio *de Victor Hugo, à la* Nuit de décembre *d'Alfred de Musset, et qui n'est pas inférieure à ces admirables inspirations poétiques, ni pour le lyrisme de la facture, ni pour la puissance de transmission du sentiment.*

C'est pourquoi cette œuvre marque une date dans la vie du peintre. Il ne reviendra plus au romantisme et, vivant dans un isolement presque complet, s'inquiétant fort peu de ce que ses confrères faisaient, n'allant presque jamais aux Salons où il cessa d'exposer dès 1845, il se créa plus tard

Le retour de l'enfant prodigue.

Gleyre. Musée de Lausanne.

un art tout différent : un Parnassien allait remplacer le romantique. *Le Soir* est en outre la seule œuvre que le grand public parisien ait connue de lui. Ne voyant plus rien de Gleyre, on le taxa de stérilité, mot injuste s'il ne s'applique qu'à la production du peintre qui fut un grand et noble travailleur.

Il a, en effet, beaucoup produit, et dans les domaines les plus différents. Peintre religieux, il a signé, entre la *Séparation des Apôtres,* qui est de ses débuts et l'*Enfant prodigue,* peint quatre ans avant sa mort, de nombreux tableaux dont les sujets sont empruntés à la Bible. Il a fait quelques incursions dans le genre historique avec le *Major Davel* et les *Romains passant sous le joug,* œuvres honorables, mais sujets imposés et commandés qui sortaient de ses tendances. Il est surtout peintre d'allégories, exprimées par la beauté du corps humain.

Gleyre mettait si peu ses opinions personnelles dans sa peinture que, tout incrédule qu'il fût, il a pu aborder les sujets religieux sans choquer personne. Si son bon sens et sa science l'ont sauvé des hérésies, son manque de foi l'a fait quelquefois tomber dans la froideur. Ses tableaux religieux ne sont pas de ceux devant lesquels on est tenté de prier, mais sa conception des sujets est intéressante. Ce sont moins des œuvres de piété que des œuvres humaines ou des interprétations populaires de l'Ecriture. Son *Enfant prodigue* est caractéristique à cet égard. Le peintre ne suit pas scrupuleusement le texte de la parabole. Il y introduit des personnages nouveaux dont l'Evangile ne dit rien, mais qui sont néanmoins dans l'esprit évangélique : aux côtés du père et du fils, il fait figurer une mère qui tend les bras, une sœur qui hésite, peignant ainsi, non pas le repentant de la parabole, mais *un* enfant prodigue, l'enfant prodigue en général. Si peu orthodoxe que soit la scène, elle n'en est pas moins biblique, dans le sens de la modernité de l'Evangile.

Mais c'est à l'allégorie que Gleyre se donne tout entier, au culte de la forme, exprimé par le nu. A ce point de vue, il était exclusif. Le paysage lui paraissait être un art de décadence et il épancha en mots caustiques son amertume de le voir prendre, avec l'avènement des peintres de Barbizon, une

place prépondérante dans l'école française. Il taxait d'indignes de l'art les scènes de genre, à moins qu'elles ne permissent l'étude du nu. La peinture dramatique, comme celle dont Delacroix lui donnait des exemples répétés, lui agréait moins encore. Il n'aurait certainement pas abordé le genre historique, si l'Etat de Vaud ne lui eût commandé, en des temps difficiles, le *Major Davel* et les *Romains passant sous le joug*. Idéaliste, estimant que l'objet essentiel de la peinture est la représentation de la beauté du corps humain, il répudiait tout ce qui n'entrait pas dans cette formule et il suffit de citer les titres de ses toiles principales pour prouver qu'elles n'avaient d'autre objet en vue : *La Charmeuse, Minerve et les Grâces,* la *Danse des Bacchantes,* le *Coucher de Sapho, Hercule et Omphale, Diane, Phryné, Penthée poursuivi par les Ménades,* etc.

Moins ces œuvres contiendront de personnages, meilleures elles seront, parce qu'elles permettent de concentrer l'attention entière sur la beauté du nu « où il voyait la plus grande difficulté et le plus sérieux triomphe de la peinture » [1]. Aussi, la *Charmeuse* est-elle une des bonnes œuvres de Gleyre, et l'une des plus justement populaires. Elle date de 1868 et n'est qu'une reprise de la Thalie de *Minerve et les Grâces*. Laissons parler Clément :

Cette adorable figure valait bien la peine d'être reprise et de servir d'un motif à un tableau. Gleyre l'a reproduite sans aucune modification, mais en changeant complètement le fond. C'est devant un trône dressé près d'un autel sur lequel est placé un vase d'offrandes, et que l'on distingue vaguement dans la pénombre d'une grotte taillée dans la paroi du rocher, que se tient la belle amoureuse... La silhouette des formes souples et jeunes se dessine d'une façon délicieuse sur la draperie blanche, retenue à l'épaule gauche, dont un pan couvre une partie de la poitrine et qui descend en arrière le long du corps jusqu'à la hauteur des genoux. La tête en profil perdu, que l'on devine plutôt qu'on ne la voit, se détache sur le tronc de l'arbre auquel elle s'appuie, et, à l'égard de la coloration, ses chairs rosées, l'étoffe d'un blanc absolu, le blanc verdâtre du platane forment un ensemble d'une douce et ravissante harmonie. C'est une véritable symphonie de tons blancs et l'on ne pouvait plus heureusement encadrer cette virginale figure. Auprès d'elle, des marguerites dressent leurs tiges droites et grêles, et l'oiseau bleu qui vient de se poser sur une branche au-dessus de sa tête indique que le dieu a exaucé la prière de la suppliante.

[1] E. Montégut.

La charmeuse.

Gleyre. Musée de Bâle.

Penthée poursuivi par les Ménades, à notre avis la meilleure œuvre de Gleyre, n'est pas sans analogie avec *La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime* de Prud'hon, que Gleyre connaissait certainement. Il n'a rien imité ; au contraire, il semble qu'il ait voulu corriger Prud'hon et la comparaison est tout à l'avantage de Gleyre. Le criminel à face bestiale de Prud'hon ne fuit guère ; il esquisse lourdement un pas en avant qu'accentue une draperie assez maladroitement envolée. La Justice et la Vengeance surplombent pesamment la scène qui, lourde déjà, se déroule dans un décor étroit et massif. Chez Gleyre, au contraire, le théâtre du drame est un large paysage bordé de rochers, éclairé par un ciel cuivré que l'œil suit jusqu'à l'horizon d'où accourent les Furies. Un groupe de trois Ménades, au second plan, poursuivent Penthée dans une course effrénée. Celui-ci est une des figures les plus remarquables de Gleyre : l'intensité de l'effroi y est magistrale, le corps est superbe d'aisance et de souplesse. Dans la longue série des tableaux immobiles du peintre, encombrés d'accessoires, étouffants comme une description trop savante de *Salammbô,* c'est un des seuls qui ait de l'espace, de l'air, du mouvement et de la vie.

Dans *Hercule aux pieds d'Omphale,* le peintre a voulu, selon les uns, marquer l'abrutissement dans lequel l'homme peut tomber en plaçant mal son amour ; selon les autres, c'est la force vaincue par l'amour. On a tort de chercher dans les tableaux de Gleyre autre chose qu'un hymne à la beauté, la joie de l'artiste de représenter de belles lignes. La légende dit bien qu'Hercule, malade, fut vendu à Omphale qui s'éprit de lui et l'épousa, mais le peintre, loin de faire de la reine de Lybie une amoureuse, lui a donné l'air dédaigneux d'une moderne rouée. Nous n'irons pas jusqu'à dire avec son biographe, à qui son amitié pour Gleyre rendait l'enthousiasme facile, que « c'est une des créations les plus ravissantes de l'art de tous les temps », mais cette Omphale est certainement, avec le *Penthée* et la *Charmeuse,* l'une des meilleures figures de Gleyre, des plus expressives, des plus fermes et plus délicates à la fois. Malheureusement l'*Hercule,* loin de prouver que l'artiste « avait une science

anatomique qu'on ne contestera pas », fait douter qu'il en eût une, même contestable. C'est un corps boursoufflé de graisse molle et sans vie.

* * *

Avant de conclure en résumant l'œuvre de Gleyre, il faut dire un mot de l'homme, qui explique en partie son art.

Il vivait très retiré et seul, travaillant régulièrement, méditant beaucoup, sortant peu, voyant chez lui quelques amis d'élite, dont Gustave Planche, le critique d'art ; Ch. Clément, son biographe ; le Père Enfantin, apôtre du saint-simonisme ; Edgard Quinet ; Ponsard, l'auteur de *Lucrèce* dont le peintre s'enthousiasma ; les Suisses Juste Olivier, Louis Ruchet, Fritz Berthoud ; puis ses élèves, parmi lesquels ses compatriotes Emile David, Albert Anker, Albert de Meuron et l'écrivain Emile Montégut qui définit la conversation de Gleyre en ces termes :

Sa conversation, pleine de choses, instruisait par choc en retour, pour ainsi dire, car ce n'était qu'après réflexion et lorsqu'une occasion en rappelait le souvenir qu'on se rendait un compte exact de la justesse de ses opinions qu'on lui avait entendu émettre. La pensée chez lui valait en effet mieux que l'expression, qui d'ordinaire restait sans relief. Son élocution était convenable sans rien de plus, et arrivait à la correction avec quelque fatigue et à la netteté avec quelque effort.

Le peintre s'intéressait vivement à la politique et lisait au café de préférence les journaux d'opinions opposées aux siennes. Mysogyne à fond, par inclination de nature, il considérait le mariage comme une calamité et a exercé sa verve caustique sur ce sujet. Sa réponse à ses amis qui lui conseillaient de se marier est célèbre : « Me voyez-vous trouvant chez moi une étrangère en rentrant le soir ? » Aussi, dit encore Montégut :

Gleyre fut un solitaire par nature et par choix, et toutes les circonstances de sa vie contribuèrent à développer cette inclination naturelle et à justifier ce choix. Il fut solitaire par éducation, par mauvaise fortune persistante, par réaction contre les injustices du sort, par le parti-pris d'échapper à toute influence d'école et la volonté de ne subir le joug d'aucune coterie. Ce fut là son malheur, mais aussi son originalité.

Penthée poursuivi par les Ménades.

Gleyre. Musée de Bâle.

* * *

Est-il bien certain que, grâce à cette solitude, Gleyre ait échappé à l'influence de son temps ? Nous avons déjà remarqué le modernisme de son interprétation de la Bible ; celui de ses figures de femmes n'est pas moins frappant. Ce sont des visages tout modernes sur des corps antiques. De plus, sa carrière artistique semble calquée sur celle d'un peintre de son temps ; elle présente un parallélisme remarquable avec celle d'Ingres. Tous deux sont à la fois peintres de la beauté du corps humain, peintres religieux, de sujets historiques et de portraits. Si cette analogie est commune à beaucoup d'artistes, les dates sont plus explicites : un des premiers tableaux de Gleyre est une *Françoise de Rimini* (1829), suivant de dix ans le même sujet traité par Ingres ; en 1842, celui-ci expose deux nus, *Stratonice* et la *Petite Odalisque*. Trois ans plus tard, Gleyre expose sa *Nymphe Echo,* sujet qui a beaucoup d'analogie avec la *Petite Odalisque*. En 1845, Ingres prépare des cartons pour les vitraux de la Chapelle royale de Dreux ; ce sont des sujets religieux, parmi lesquels figure un *Christ au milieu des docteurs* ; l'année suivante, ce même Ingres peint plusieurs *Vierges* plus ou moins imitées de Raphaël. Que fait Gleyre pendant ce temps ? Un *Christ au milieu des docteurs,* une très raphaélite *Vierge avec les deux enfants,* une *Cène* et une *Pentecôte*. Ingres revient ensuite aux sujets profanes : sa *Naissance de Vénus* est de 1848. La *Vénus Pandémos* de Gleyre est de 1854. La *Source* d'Ingres est de 1856, la *Phryné* de Gleyre, qui rappelle beaucoup ce tableau, est de 1858. L'analogie des sujets et la concordance des dates sont si frappantes qu'on peut se demander, surtout si l'on se souvient qu'Ingres avait évincé Gleyre dans la décoration du château de Dampierre, et que le peintre vaudois répugnait à toute allusion à cette victoire de son rival français, on peut se demander, dis-je, si Gleyre n'a pas suivi Ingres pas à pas, reprenant les mêmes sujets, les interprétant selon son idée personnelle, dans l'espoir de laisser une œuvre analogue et qu'il estimait peut-être supérieure. Son abstention volontaire de toute exposition publique

ne fait que confirmer cette hypothèse. Malgré son isolement, Gleyre ne pouvait ignorer les travaux de ses confrères ; Gustave Planche, le critique d'art le plus en vue de ce temps-là, était de ses familiers et Ingres un des artistes les plus discutés de l'époque ; il avait eu parmi ses élèves Sébastien Cornu, l'ami intime de Gleyre.

Autre chose vient confirmer cette hypothèse : c'est que le parallélisme ne peut s'établir qu'entre Ingres et Gleyre. Ce dernier est resté réfractaire à tout ce qui se passait dans les arts autour de lui, sauf, semble-t-il, à ce que faisait Ingres. On reste même stupéfait que Gleyre n'ait rien appris de ses autres contemporains, car il vivait dans les temps pour ainsi dire héroïques de la peinture française ; il aurait pu connaître Delacroix qui révolutionnait la couleur ; les paysagistes de Barbizon, Rousseau, Diaz, Dupré, Troyon, Corot, Millet et leur apport nouveau à la peinture ; il était en pleine maturité de talent lorsque l'impressionnisme fit son apparition (Manet expose son *Olympia* au Salon de 1865) ; des artistes aussi novateurs que Degas et Whistler furent ses élèves ; il a assisté au grand tapage que faisait le réalisme de Courbet et aux débuts de Puvis de Chavannes qui devait complètement renouveler l'art décoratif. Rien, absolument rien de tout cela n'a eu de prise sur son œuvre.

* * *

L'art de Gleyre est la prolongation de celui de Léopold Robert, sa continuation par un cérébral hanté par la perfection de la forme, mais dénué de cette identification avec la nature qui a fait de Léopold Robert un peintre au vrai sens du mot. Moins doué que lui à ce point de vue, Gleyre devait fatalement tomber dans l'artificiel. Le premier découvre la noblesse de son modèle ; le second a une idée préconçue du beau et corrige la nature selon son idéal. S'il ne trouve pas sa formule dans un modèle, il en combine plusieurs : la tête d'Omphale est faite d'après douze ou treize personnes différentes ; il exécutait fréquemment la tête d'après un modèle et le corps d'après un autre ; à la femme qui posa sa Sapho, s'il la trouvait splendide, il repro-

Hercule aux pieds d'Omphale.

Gleyre. Musée de Neuchâtel.

chait de n'être pas *ensemble,* de n'être pas classique et corrigea ses disparates d'après un autre corps. On pourrait multiplier les exemples. Ceux que nous donnons prouvent suffisamment que Gleyre s'était fait une théorie conventionnelle de la beauté et qu'il pliait la nature à ses conceptions cérébrales. Son canon, il l'a emprunté aux artistes de la Renaissance, mais il les a vus sous un angle spécial, corrigé par son époque, ses lectures et ses rêves, sans confrontation suffisante avec la nature. Il est surtout un dernier écho du retour à l'antique préconisé par Winckelmann à la fin du XVIII[e] siècle, réalisé en peinture par David et prolongé par ses successeurs. Il y a beaucoup plus de philosophie allemande dans son œuvre qu'on ne le croit aù premier abord ; partant pour l'Italie, il note dans un carnet, avec d'autres noms, qu'il lui faut voir les œuvres d'Overbeck et de Schnorr ; ces deux peintres allemands faisaient partie du groupe des *Nazaréniens* qui tentaient une réforme de la peinture religieuse. Il est lié avec Orsel, peintre de Lyon, qui, vivant dans l'intimité de ces Allemands, communiait avec eux dans la dévotion à un art dépouillé de coloris et d'effet, n'ayant d'autre style que le dessin. Cette influence est sensible surtout dans la peinture religieuse de Gleyre et elle est renforcée par son amitié avec Edgar Quinet, hégélien notoire, et le peintre Chenavard, dont l'art prêche la régénération sociale par des allusions philosophiques et humanitaires. Ce sont là autant de filiations et de parentés qui expliquent que Gleyre soit arrivé à peindre tant de sujets impersonnels, des « œuvres radieusement lugubres [1] », des bacchantes qui « ont bu le vin philosophique [2] ».

Malgré son effort constant et admirable, et peut-être en raison de cet effort persistant, son art reste trop tendu, trop voulu et ne parvient pas au style, parce qu'il n'atteint pas l'ampleur des formes, ni l'unité majestueuse du mouvement. En général, à deux ou trois exceptions près, dont le *Penthée,* ses figures sont figées dans le repos, arrêtées dans l'inflexible sertissure du dessin d'où rien n'échappe, pas une fantaisie, pas un caprice, pas une étincelle

[1] E. Montégut.

[2] Théophile Gautier.

de vie. En voulant trop accentuer le contour, seul important à ses yeux, il atténue souvent le relief.

De son vivant, Gleyre a pu être considéré comme un peintre de grand style et la biographie de Clément, qui le révéla, a contribué beaucoup à répandre cette notion. Il faut remarquer que Gleyre, assez peu lettré, était lié avec Ponsard, auteur de *Lucrèce* et qu'avec ce poète et Emile Augier, dont *La Ciguë* est de la même époque, on assistait à un retour de ce qu'on croyait être l'antiquité et qui n'était en définitive qu'un amas de poncifs d'Institut, corrigés par le romantisme. Cela aussi était considéré comme du grand style. L'erreur de ce néo-classicisme fut une croyance à des règles établies, à un canon incontrôlable, à une orthodoxie de l'art.

De nos jours, on ne peut plus ranger Gleyre parmi les peintres classiques. Ses faiblesses apparaissent surtout dans ses œuvres à personnages nombreux, qui, groupés en tableaux-vivants d'amateurs, sont tout au plus une agréable juxtaposition de nus académiques, sans lien entre eux. On a loué hautement son dessin et ce fameux *dessin de Gleyre* était passé à l'état de dogme. Qu'est-ce qu'un dessin tellement correct qu'il manque de vie ? « Le dessin, le grand dessin, n'est pas l'exactitude. La brosse qui remplit d'un bout à l'autre la surface à couvrir, le pinceau d'un Franz Hals qui, dans l'huile et la couleur, donne la ressemblance comme par hasard, en courant, sans application ni effort, la belle *facilité* si décriée de nos jours, celle de Rubens, de Van Dyck, de Velasquez, de Fragonard et de Reynolds [1] », voilà ce que Gleyre n'eut jamais. Il ne faut pas non plus lui demander d'exprimer une idée, de traduire un sentiment, d'émouvoir, ni surtout de risquer des audaces, comme Delacroix, qui allonge outre mesure un bras, exagère la courbe d'un torse pour obtenir un effet d'ensemble, et qui n'en est pas moins un peintre de grande discipline.

Ses qualités sont celles d'un décorateur et à ce titre, il occupe la première place parmi les peintres romands du XIX^me^ siècle. Il a le balancement

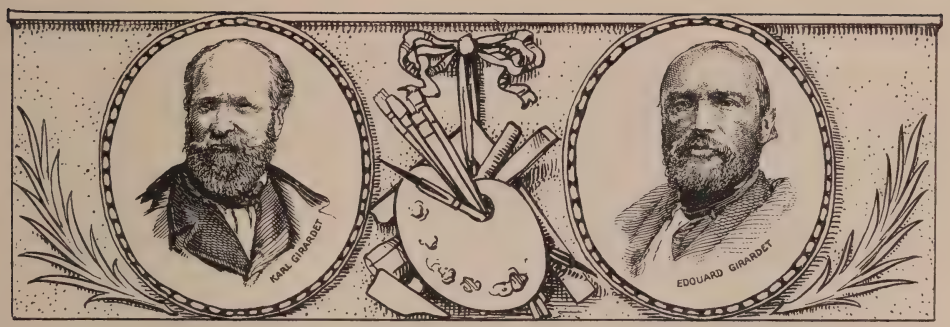
[1] J.-E. Blanche : *De David à Degas*. Paris 1920.

Les baigneuses.

Gleyre. (Esquisse).

agréable des rythmes, la délicatesse de formes, la pureté de lignes, l'entente de l'ordonnance, qui font le décorateur. Considéré sous cet angle, on lui reconnaîtra le suprême tour de main, le secret, l'inatteignable habileté que peut donner la pratique d'un art fait surtout de reminiscences, de mémoire, et qui exclut l'imagination et la personnalité. Son art n'a rien d'inédit, ses œuvres sont le rassemblement d'autres œuvres, des imitations de lui-même, perfectionnées par une longue méditation et une recherche presque maladive du beau idéal.

Ce peintre de nus académiques, de nus corrects, ce protestant sans volupté errant dans Athènes païenne, ce mysogyne peignant surtout des femmes, est bien de chez nous, par ses qualités, comme par ses défauts : il est idéaliste, indépendant et tenace ; il fait un effort constant vers la beauté, sur laquelle il a longuement réfléchi, trop longuement peut-être, puisqu'il finit par se défier de ses qualités naturelles et abandonne des esquisses riches d'audace, pour faire des tableaux voulus et contraints. Le souci du *fini* l'a trop souvent paralysé, ce qui est le cas de beaucoup de peintres romands : tableaux froids, mais préparations exquises. Admirablement doué, d'une délicatesse innée, d'une parfaite distinction, toutes ses forces sont tendues vers son idéal qui malheureusement est stérile, parce qu'il en a exclu la chaleur, l'abandon et la vie. Moins renfermé, mieux conseillé, confrontant ses œuvres avec celles de ses rivaux, Gleyre aurait pu être un peintre de premier ordre, comme le prouvent le *Penthée,* la *Charmeuse* et surtout les esquisses de ses débuts. Mais s'il s'est peut-être mépris sur ses dons réels, s'il s'est obstiné à ne pas baser son amour de l'art sur l'amour de la vie, seul principe fertile, il faut s'incliner bien bas devant ce qu'il est parvenu à faire d'une erreur.



CHAPITRE VII

LES GIRARDET

KARL GIRARDET

Fils aîné du graveur, dessinateur et lithographe Charles-Samuel Girardet, Karl Girardet est né au Locle le 13 mai 1813. Il passa son enfance dans sa ville natale et, destiné d'emblée à la peinture pour laquelle il montra des dispositions précoces, il entra en 1832 dans l'atelier d'Hersent à Paris, atelier dont Léon Cogniet devait reprendre la direction. De retour au pays en 1833, il débute dans le paysage sous les auspices de Maximilien de Meuron. Ses premiers envois au Salon de Paris sont deux sujets de genre, l'*Ecole buissonnière* et le *Déjeuner de lapins* (1836). L'année suivante, il obtient une médaille d'honneur avec deux paysages, traçant ainsi dès ses premiers travaux, la double voie qu'il suivra toute sa vie : genre et paysage. En 1838, il est à Venise, en 1840 à Rome, en 1842 à Naples et à la fin de la même année en Egypte, étudiant et dessinant sans cesse et partout. On retrouvera après sa mort plus de 1345 dessins et croquis de cette époque. Ce voyage d'Egypte, entrepris pour l'étude d'un tableau des croisades pour le Musée de Versailles, lui avait été offert par

le roi Louis-Philippe. A son retour, Karl Girardet devient, par le pinceau, le chroniqueur des fêtes et réceptions de la Cour. En 1846, le roi le désigne pour accompagner le duc de Montpensier à Madrid et y peindre les cérémonies de son mariage avec l'infante Marie-Louise-Ferdinande, sœur de la reine d'Espagne Isabelle II. Il y fit la connaissance d'Alexandre Dumas qui, dans ses *Impressions d'Espagne,* a laissé un souvenir prestement écrit de leur entrevue. Mais la Révolution de 1848 ruina sa brillante carrière, en exilant ses protecteurs. Il se rendit à Brienz chez son frère Edouard, d'où il envoyait au Salon de Paris des paysages suisses et des souvenirs d'Orient. En 1852 et 1853, il explore la Touraine pour l'illustration d'un livre sur cette province. Il se réinstalla ensuite à Paris où il mourut le 24 février 1871.

Outre ses peintures, l'œuvre de Karl Girardet comprend une importante collaboration illustrée au *Magasin pittoresque,* à l'*Illustration,* au *Monde illustré* et à de nombreux ouvrages de librairie.

ŒUVRES PRINCIPALES

Musée de Neuchâtel : Une assemblée de protestants surpris par les troupes catholiques (1842). — Cérémonie du baise-mains à Madrid (1846). — L'ancien couvent de Franciscains à Alexandrie (1850). — Cromwell et sa fille (1852). — Pâturage en Touraine (1857). — Le village et le lac de Brienz (1859). — Vue du Rotstock (1850).

Musée de Lausanne : Paysage suisse (1849). — Bords de la Marne (1867).

Musée de Berne : Fenaisons dans l'Oberland glaronnais (1867). — La bataille de Morat (1856). — Une nuit passée dans un chalet.

Musée de Bâle : L'homme de neige. — Intérieur de paysans.

Musée de Versailles : Gaucher de Châtillon à Minieh (1844).

EDOUARD GIRARDET

Frère du précédent, Edouard Girardet est né au Locle le 30 juillet 1819. Il fut tout d'abord graveur-artisan, puis suivit quelques cours de modelage à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, mais ses vrais maîtres furent le Louvre, son frère Karl et lui-même. En 1836, il commence une série de dessins pour un important ouvrage, les *Galeries historiques de Versailles,* auquel il collabora jusqu'à la Révolution de 1848, passant ses étés à Brienz et ses hivers à Versailles. A Brienz, il peint des scènes de la vie paysanne, bien accueillies aux Salons. En 1842, il accompagne son frère Karl en Egypte, voyage demeuré sans influence sur sa peinture. De 1848 à 1857, il reste à Brienz et groupe autour de lui une petite colonie

Avant l'école.

Edouard Girardet. Musée de Berne.

L'aumône.

Edouard Girardet. Musée de Berne.

d'artistes dont faisaient partie Albert de Meuron, Aug. Berthoud, Moritz, Dietler. Définitivement installé à Versailles dès 1857, il aborde la gravure sur cuivre où il réussit, sans délaisser la peinture. Il est mort à Versailles le 5 mars 1880.

ŒUVRES PRINCIPALES

Musée de Neuchâtel : La bénédiction paternelle (1852). — Le repas interrompu (1844). — Amour maternel (1846). — Les révélations. — Portrait de son père. — Son propre portrait.

Musée de Lausanne : Le retour de la montagne (1866).

A l'Ariana de Genève : Cuisine bernoise.

Musée de Berne : Déclaration d'amour (1845). — Rentrée à l'école (1848). — L'aumône (1848). — Famille de lions dans le Sahara (1878).

Musée de Bâle : La diseuse de bonne aventure (1844). — Après la bataille (1864). — Un barbier breton (1872). — Les boules de neige (1874).

Notre terre romande, parce qu'on y est plus individualiste, a produit moins de dynasties d'artistes que le Tessin ou la Suisse allemande qui peuvent s'enorgueillir des Bodmer, des Corrodi, des Fussli, des Gessner, des Merian d'une part, — des Bianchi, des Campione, des Carlone de l'autre. Avec les Bovy de Genève, les Girardet du Locle sont l'exception qui confirme la règle.

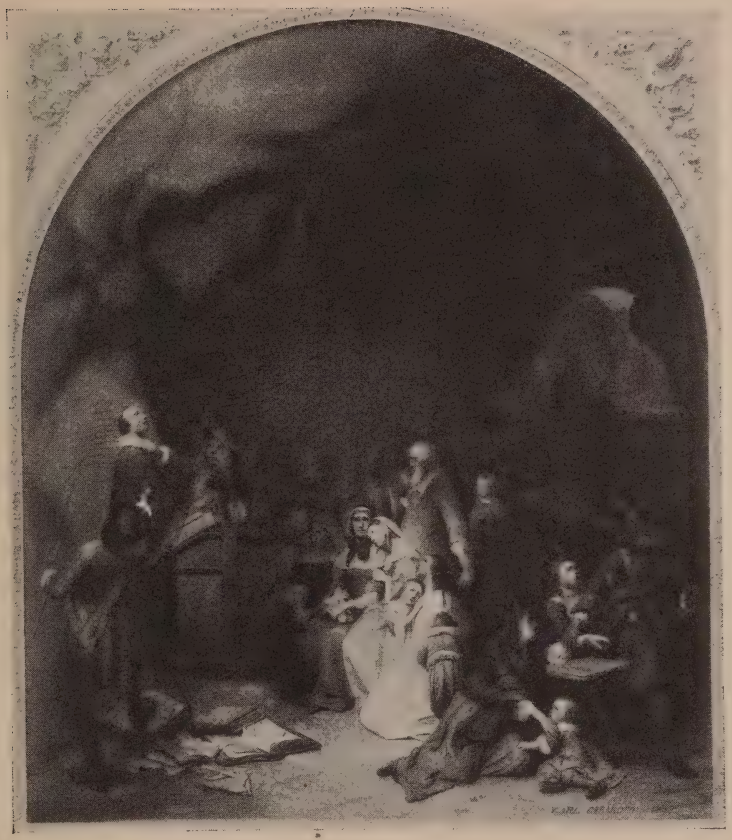
La souche des Girardet est le colporteur et libraire Samuel Girardet (1730-1807). Quatre de ses fils se vouèrent aux arts : Abraham (1764-1823), graveur ; Alexandre (1767-1836), maître de dessin ; Abraham-Louis (1772-1836), graveur ; Charles-Samuel (1780-1863), graveur. Ce dernier eut trois fils : Karl et Edouard, peintres, dont il est question ici, et Paul (1821-1893), graveur. Karl est mort sans enfants. Edouard eut trois fils : Henri, né en 1848, peintre ; Robert, né en 1851 et Max, né en 1857, graveurs. Enfin, le troisième fils de Charles-Samuel, le graveur Paul Girardet, eut cinq fils artistes, tous nés à Versailles : Eugène, peintre, en 1853 (mort en 1907) ; Jules, peintre, en 1856 ; Léon, aquarelliste, en 1857 ; Paul, peintre, en 1859 ; Théodore, graveur, en 1861.

Le cadre de cet ouvrage exige que nous n'y fassions rentrer que les peintres nés en Suisse romande ; en excluant donc les Girardet graveurs et les

Girardet nés en France, seuls, de toute cette grande famille, Karl et Edouard remplissent les conditions voulues par notre plan. Ce sont aussi de cette dynastie d'artistes, les plus connus chez nous, ceux qui ont conservé le plus de relations, malgré leurs voyages et leurs séjours en France, avec la Suisse romande.

Leur vie s'écoule à peu près parallèle jusqu'au voyage d'Egypte de 1842. Ils peignent des scènes de genre encore un peu conventionnelles : Karl, l'*Ecole buissonnière,* le *Déjeuner de lapins,* le *Repas de paysans* ; Edouard, la *Chèvre blessée,* la *Mort d'un enfant,* la *Lecture de la Bible.* Ce voyage d'Egypte laissera une trace profonde chez Karl, réchauffera sa palette tout en l'allégeant. Il deviendra alors un orientaliste distingué et, revenant à nos sites, il choisira de préférence l'heure de la couleur, celle du soleil ou celle de la fraîcheur.

Le voyage est resté sans influence sur Edouard, esprit observateur et patient, en qui vit encore l'artisan soucieux du travail bien fini et qui avait trouvé sa voie dès le début. Ses scènes de genre, expressives, spirituelles et vivantes, popularisées par la gravure et la lithographie, ont ouvert une voie nouvelle à ses successeurs et fondé une tradition. Albert de Meuron à ses débuts, Albert Anker, Benjamin Vautier en sont la preuve. On connaît partout la *Bénédiction paternelle,* sa première œuvre vraiment originale, où deux générations viennent recevoir la bénédiction du mourant, tableau que le peintre aurait pu appeler « Les trois âges », car il groupe les bambins, les adultes et les vieillards dans les attitudes les plus variées et les plus vraies de l'affliction. Le peintre a atteint alors la pleine possession de ses facultés et les œuvres se suivent nombreuses. On rencontre fréquemment dans les intérieurs de la Suisse romande des lithographies reproduisant la *Rentrée à l'école,* les *Révélations,* l'*Aumône* ou la *Lettre difficile.* Ses types sont minutieusement étudiés ; ils sont remarquablement vrais. Malgré sa peinture souvent un peu sèche et lisse, il arrive, par naturel et simplicité, à créer une atmosphère d'intimité vécue autour de ses petites scènes anecdotiques. Il ne modifie pas ses procédés, ni ne cherche une direction nouvelle, parce qu'il est parvenu d'em-



Huguenots surpris par des dragons.

Karl Girardet. Musée de Neuchâtel.

Cromwell et sa fille.

Karl Girardet. Musée de Neuchâtel.

blée et sans défaillance à ce qu'il voulait. Mais il ne tourne pas à la fabrique non plus, ni ne se répète, parce que tout son effort tend à serrer la vérité de plus près. La loyauté de sa peinture et la rectitude de sa voie l'ont imposé.

Le chemin de son frère est moins rectiligne ; il va par arabesques et par zigzags, car sa curiosité est intensément et diversement sollicitée. Il est plus chercheur, plus novateur, plus souple et passe avec aisance du genre à la peinture d'histoire et au paysage. Son *Assemblée de protestants*, commandée par la ville de Neuchâtel en 1839 et qu'il mit trois ans à peindre, est un agréable tableau d'histoire, solidement peint, sans faux effet, sans excès, avec des retouches dernières « jetées avec une justesse et une facilité de pinceau qui étonne et séduit, comme un morceau de musique exécuté par un maître » [1]. C'est un drame traité avec esprit, tandis que sa *Fille de Cromwell*, tout élégamment peint qu'elle soit, est une scène toute spirituelle, artificiellement dramatisée ; en effet, le sujet n'est pas pictural, c'est une scène de roman ou de livre d'édification et il a fallu, pour qu'elle dise quelque chose sur la toile, pour qu'elle soit plastique, en outrer le caractère.

Karl Girardet est surtout un paysagiste. Là, son amour de la lumière, sa recherche des harmonies, sa curiosité des difficultés vaincues, la souplesse et l'élégance de son pinceau font merveille. Il se joue des obstacles avec une suprême aisance et ses toiles, malgré quelques inégalités qui sont la rançon de sa curiosité, conservent encore, en dépit des années, toute leur fraîcheur, leur séduction et leur modernisme. Ce voyageur a beaucoup vu, beaucoup appris et retenu à l'époque fertile entre toutes pour un peintre de sa trempe, l'époque où la peinture de paysage se renouvelait.

Ni l'un ni l'autre ne sont des artistes supérieurs ou même des chefs de file, comme Calame, Gleyre ou Menn, appelés à former des générations d'artistes. Mais ils n'en sont pas moins originaux, simplement parce qu'ils sont restés eux-mêmes, sans artifices, sans plagiats, sans trucs, puisant en eux-mêmes les éléments d'un art probe et vrai, essentiellement romand.

[1] Aug. Bachelin.

CHAPITRE VIII

UN ÉDUCATEUR : BARTHÉLEMY MENN

La famille Menn est originaire de l'Engadine. Le père du peintre, pâtissier de son état, se fixa à Genève vers la fin du XVIII^e siècle. Il est bourgeois de la ville en 1814, et son fils Barthélemy y naît le 20 mai 1815. Son enseignement artistique lui fut donné successivement par le peintre Jean Dubois, le dessinateur Constantin, et les cours de la Société des Arts de Genève où il obtint un 2^e prix d'académie. Son vrai maître fut Léonard Lugardon, chez qui il étudia de 1832 à 1833 et qui le recommanda à Ingres. Menn se rendit à Paris chez ce nouveau chef d'école, nommé peu après directeur de l'Académie de France à Rome. Le jeune genevois se mit en route pour le rejoindre dans la Ville éternelle et fit à cette occasion un vrai voyage d'artiste, en passant par Venise — où il assista à la mort de Léopold Robert — Bologne, Padoue et Florence, prenant des notes et copiant les œuvres des maîtres. Il reste à Rome jusqu'en 1838, non sans avoir envoyé à l'exposition de Genève de 1837 trois tableaux : *Salomon présenté à la Sagesse,* les *Proscrits de Tibère* et les *Pifferari.* En 1838, il est à Paris, se lie avec les paysagistes de l'époque, Daubigny, Th. Rousseau, Corot, Delacroix, Chintreuil, Français, etc., et conserva toute sa vie des attaches avec plusieurs d'entre eux. Au Salon de 1839, il expose les *Sirènes,* accueilli par les louanges de la critique d'avant-garde et détruit plus tard par l'artiste lui-même. Rentré à Genève en 1843,

bien recommandé par Ingres et Hippolyte Flandrin, il brigue la succession de Lugardon à la direction de la classe de figure et, ne l'obtenant pas, il ouvre un atelier bientôt prospère, voyage dans le Midi, le Bugey, la Savoie et le Valais. Il obtient pourtant en 1851 la place ambitionnée et son rôle d'éducateur commence. Il continuera à peindre cependant et abordera la lithographie, mais cessera d'exposer. Il est de la petite colonie d'artistes que D. Bovy accueille au château de Gruyères où il laisse un panneau décoratif. Il y retrouve ses amis français et fait avec eux quelques campagnes. Il voyagera encore en France, en Allemagne, en Italie, mais de plus en plus sa tâche d'éducateur l'absorbe. Sa vie se partage entre sa classe, sa maison de ville à Genève et sa maison de campagne à Coinsins, près Nyon. Il est mort à Genève le 11 octobre 1893, en pleine activité et unanimement regretté.

ŒUVRES PRINCIPALES

Musée de Genève : Deux portraits du peintre. — Lac italien (1833-1838). — Paysage composé (1851). — Le ruisseau. — Le marais (1851). — Rivière à Artemare (1851). — Environs de Coinsins (1834). — L'Arve (1855). — Vallon de l'Ain (1851). — L'abreuvoir. — Le chemin creux. — Le repos. — Le vent, bord de mer (1846).

Musée de Lausanne : Paysage genevois.

Musée de Neuchâtel : Bords du Léman. — Un étang. — Un verger. — Environs de Gruyères (1851).

Musée de Winterthour : Une ferme. — Bords du Léman.

Musée de Berne : Tête d'homme à barbe blanche.

Malgré son nom à consonnance allemande, Menn est un latin, un rhéto-romanche, dont la famille, cédant à l'habitude engadinoise de germaniser les noms, avait transformé le primitif Menny en Menn. Sa naissance à Genève, sa mère vaudoise, ses amitiés françaises en ont fait un romand.

Il y a deux hommes en lui : le peintre et l'éducateur. Ce dernier, par les élèves qu'il a formés, par les hommages qu'ils lui ont rendus est peut-être mieux connu que le premier qui ne sort que lentement de l'injuste obscurité dans laquelle il a cru devoir rester.

Menn, peintre, débute comme un bon élève d'Ingres, fortement influencé par son maître. Mais il a gagné Paris en 1838 et s'est senti instinctivement attiré par le groupe de peintres qui renouvelaient le paysage, Rousseau, Daubigny, Corot surtout avec lequel il se lie intimement, qu'il attire à Genève et

Bords de l'Arve.

B. Menn. Musée de Genève.

Bords du Léman.

B. Menn. Musée de Neuchâtel.

qui devait dire plus tard du peintre genevois : « Menn, notre maître à tous. » Prenant la nature comme champ d'expériences, il se livre à des investigations, des recherches de tons et de procédés, au gré de ses admirations. Non seulement il est un des artistes les plus chercheurs de la Suisse romande, il est encore un novateur, car il introduit dans son pays ses propres trouvailles ou celles qu'il s'est assimilé ; et depuis Menn, on ne peut plus peindre selon les procédés de son contemporain Calame. A une époque où on peint encore minutieusement, à la loupe, pour ainsi dire, il adopte une manière large, synthétique, il supprime les détails et s'attache surtout aux valeurs. Que le site soit beau ou laid, selon les canons reçus, peu lui importe ; et encore moins qu'il fasse « tableau » ou « ensemble ». Ce qu'il veut, c'est que le motif vive, si humble soit-il, de sa vie propre, par l'unique jeu des valeurs. C'est la théorie de Corot, si l'on veut, et pourtant, si Menn assimile, il sait rester personnel et un tableau de lui ne ressemble pas à une œuvre du peintre des étangs de Ville-d'Avray. Menn est plus rude, plus constructeur, plus sensible à la nature du terrain, en un mot, plus réaliste que Corot, dont il n'a jamais imité la lumière vaporeuse. Menn, peintre, reste bien de ses montagnes engadinoises et d'un pays moins aimable que les bords de la Seine ou de l'Oise. Si, en principe, il se rattache aux théories de l'école de Barbizon, il les applique en les modifiant, selon les exigences d'une nature différente et d'un tempérament suisse. Ses tableaux sont parmi les plus vivants de l'art romand. Ils ont le double mérite d'être à la fois des œuvres d'art et les explications variées et toujours neuves de ses notes, de ses études, de ses inlassables investigations dans les problèmes de la technique. Son nom est indissolublement lié à la rénovation de l'école romande de paysage, après les conquêtes de la peinture alpestre.

Son œuvre peinte est restée longtemps inconnue, parce qu'y mettant le meilleur de lui-même et ne voulant pas se livrer à une critique qu'il sentait incompréhensive, il n'exposait pas. La mort de Léopold Robert avait dicté cette décision :

Je me promis de ce jour, écrivait-il, de ne jamais livrer le meilleur de moi-même — mes œuvres — à la critique dénigrante, de n'y jamais donner prise, d'exposer le moins possible ma peinture, de garder à l'abri des atteintes du dehors le trésor de ma pensée, de ma volonté, de ma création artistique. Je me suis tenu parole et je me suis précipité dans l'enseignement.

Cet enseignement, il le donne tout d'abord dans l'atelier bientôt prospère qu'il ouvre en 1845 ; puis, à partir de 1851, à la classe de figure de l'Ecole de dessin. Le peintre se subordonne peu à peu à l'éducateur. Il compte parmi ses élèves Frédéric Simon, Baud-Bovy, Burnand, Furet, Ravel, Simon Durand, Emile David. Il voit là une mission, d'autant plus que l'enseignement manque de talents, tandis que la peinture en a. C'est ce qui lui fait choisir ce rôle utile, inspiré par un bel esprit de sacrifice. Et depuis Menn, les peintres romands sont beaucoup moins tributaires des écoles étrangères.

Comme éducateur, il a été un admirable pédagogue, préparant tout d'abord des artistes, mais développant aussi l'homme chez l'artiste; respectant non seulement la personnalité, mais cherchant à l'affirmer. Ses corrections étaient des traits de lumière et il condensait son enseignement verbal en phrases courtes, en aphorismes, en formules substantielles, d'un tour précis et net qui le firent surnommer le « père Axiome ».

Il voulait atteindre chez ses disciples les facultés morales, il ne distinguait pas le beau du bien. On pense quelle influence ce théoricien, ce philosophe et ce moraliste put avoir sur ses élèves. Mais ce penseur avait en même temps des inventions très ingénieuses pour faire percevoir les formes dans l'espace, pour habituer ses jeunes amis à concevoir leurs volumes et à les traduire sur le plan du papier ou du tableau. Il y avait chez ce rêveur un côté positif très précieux pour l'instruction de ses élèves. Il leur donnait à la fois le sentiment de la beauté des choses et de leur signification intime, et le sens très concret des réalités [1].

On devine quel doigté il fallait pour réussir dans un enseignement pareil. Avec du despotisme, c'eût été le collectivisme, tous les élèves façonnés sur le même type ; avec plus d'intensité, c'était l'individualisme pur, la virtuo-

[1] L. Bénédite, Introduction au *Sermon sur la Montagne*. Paris 1914.

Le marais.

B. Menn. Musée de Genève.

sité. Il était aussi éloigné de l'un que de l'autre et les personnalités qu'il formait devaient contribuer au progrès de tous. Aussi son enseignement, loin d'être un cours invariable, défini par des formules immuables, est un cours vécu, une collaboration de tous les jours avec ses élèves, une étude constamment renouvelée, une science souple et solide à la fois.

Il ne borne pas son action à ses élèves, il veut faire l'éducation artistique du public genevois, lutter contre son incompréhension des choses de l'art. Pendant plusieurs années, il convie les peintres français les plus en vue, Courbet, Delacroix, Chintreuil, Daubigny, Corot, Harpignies, à exposer à Genève. Le succès fut médiocre. Menn protesta en achetant un superbe Corot, le *Jeune baigneur étendu sur la grève* et en décidant l'Institut national genevois à acquérir du même artiste un *Soir à Ville-d'Avray* et la *Nymphe couchée,* trois toiles qui font actuellement l'orgueil du Musée de Genève.

Comme peintre, Menn, par la grâce et le sentiment, par la largeur et la loyauté de sa facture, se rattacherait incontestablement à l'école française s'il ne lui échappait par un accent, un relief, une vigueur qui sont bien romands. C'est par là qu'il est de ce coin de pays, et par la base scientifique, la conception hautement morale de son rôle d'éducateur.

CHAPITRE IX

LES PEINTRES DE GENRE

B. VAUTIER — A. VAN MUYDEN — ED. RAVEL SIMON DURAND

BENJAMIN VAUTIER

Fils d'un pasteur, Benjamin Vautier est né à Morges le 27 avril 1829. Il montre de bonne heure des dispositions remarquables pour le dessin. Il fait un apprentissage de peinture sur émail chez les Glardon à Genève où il voit les œuvres de Calame, Diday et Hornung. A force de labeur, il réussit à racheter son engagement de 4 ans de peintre sur émail et entre dans l'atelier de Léonard Lugardon. Il se lie avec Alfred van Muyden qui lui conseille de poursuivre ses études à Dusseldorf où il entre dans l'atelier de R. Jordan, peintre de

genre un peu oublié aujourd'hui. En 1853, il rentre en Suisse et fait une campagne d'études dans l'Oberland. Il s'y lie avec les Girardet. Mais c'est à Dusseldorf qu'il devait se fixer. Après un court séjour à Genève et à Paris, il se rend en 1857 dans la capitale artistique de la Hesse, s'y marie et dès lors, le reste de sa carrière se déroule en Allemagne où il devient très populaire. Il mourut à Dusseldorf à 69 ans, le 26 avril 1898, comblé d'honneurs.

ŒUVRES PRINCIPALES

Musée de Lausanne : A l'exposition (1867).— Matinée de dimanche (1867).— Dimanche d'été (1864). Vente aux enchères (1856).— Fillettes et curé (1863) et une vingtaine de dessins et d'études.

Musée de Genève : La mère malade (1873).— L'arrestation (1887).

A l'Ariana de Genève : Le repas du curé.

Musée de Berne : Bénédicité (1863).

Musée de Bâle : Le paysan endetté (1865).— Confessions involontaires (1881).

Musée de Zurich : Un galant professeur (1865).

Musée de St-Gall : La barque funèbre (1867).

Koenigsberg, Kunstverein : Dimanche après-midi en Souabe (1860).

Pétrograde, Académie : Ecole de couture (1860).

Musée de Leipzig : Après le sermon (1862).

Musée de Cologne : Repas d'enterrement dans l'Oberland bernois (1864).— Dans la maison mortuaire (1866).

Berlin, Galerie Nationale : La première leçon de danse (1868).— Heure d'angoisse (1887).

Hambourg, Kunsthalle : Toast à la fiancée (1876).

Galerie de Dusseldorf : La mutine (1870).— Joueurs d'échecs (1887).

Musée de Carlsruhe : L'hôte (1890).

Musée de Breslau : La lettre de refus (1892).

Galerie de Dresde : Repos pendant le bal (1878).

ALFRED VAN MUYDEN

Les van Muyden, qui tendent aujourd'hui à former une dynastie d'artistes, sont originaires de Hollande. Le père d'Alfred van Muyden était bourgeois d'Utrecht : il avait épousé une Vaudoise. Alfred van Muyden est né à Lausanne le 22 octobre 1818. Destiné au droit et s'y préparant, il a la révélation de sa véritable vocation en visitant une exposition de peinture à Munich. Il entre à l'Académie des Beaux-Arts de cette ville en 1838, sous la

direction de Kaulbach. Le maître allemand exerça une forte influence sur ses premières œuvres. Il s'en dégagera pendant un long séjour en Italie, de 1842 à 1848. Pris des fièvres à cette date, il se fixe à Genève où il épouse la sœur du peintre Etienne Duval et ouvre un atelier. Après un séjour à Paris, il retourne en Italie, à Rome, où il passe encore six ans. C'est l'époque de ses premiers grands succès : en 1855, une *Maternité*, à l'exposition de Lausanne ; l'année suivante, un *Réfectoire des Capucins d'Albano* lui vaut une seconde médaille au Salon de Paris. En 1856, il s'installe définitivement à Genève, dans sa villa de Champel où il continuera, pendant 28 ans, à peindre des œuvres charmantes, inspirées par l'Italie surtout. Alfred van Muyden eut le bon goût de poser le pinceau 12 ans avant sa mort, résolu de ne pas déchoir. Il s'occupa alors de la rédaction d'un ouvrage technique, *Aperçu théorique sur la ligne et le ton* et peignit des aquarelles pour son plaisir. Il avait contribué à fonder en 1857 la *Société des Amis des Beaux-Arts de Genève* et en 1860, la *Société des peintres et sculpteurs suisses* dont il fut plusieurs fois président central. Il a joué aussi un rôle prépondérant dans la législation des droits d'auteur et c'est grâce à lui que le droit sur l'œuvre est attribué, non au propriétaire de l'œuvre, mais à son auteur. Il mourut à Genève en 1898.

ŒUVRES PRINCIPALES

Musée de Lausanne : Les Pifferari (1865).— Série de portraits lausannois au crayon.

Musée de Genève : La prise de tabac.— Un capucin.— Mère et enfant.— La femme du prisonnier. Portrait du peintre, par lui-même. — L'offrande à la Madone.

A l'Ariana de Genève : Moines en prière (1859).

Musée de Vevey : Retour des champs (1851).— Maternité (1884).

Musée de Neuchâtel : Il bambino (1852).— Portrait de Léon Berthoud (1850).

Musée de Bâle : Marché romain (1861).— Mère et enfant (1859).

EDOUARD RAVEL

Edouard Ravel, né à Versoix, le 3 mars 1847, est un élève du précédent et de Barthélemy Menn. Il se livra tout d'abord à Genève à des travaux sur émail, puis à l'illustration de divers ouvrages, aborda enfin le genre et le portrait, plantant son chevalet dans les sites les plus divers, de préférence en Valais dont il est devenu un des peintres attitrés. Il tenta aussi la grande peinture décorative, entr'autres dans une importante composition allégorique qui orne l'escalier de la mairie de Plainpalais (1912). Il a été pendant 25 ans professeur à l'Ecole des Beaux-Arts de Genève. Il est mort dans cette ville le 8 mars 1920.

ŒUVRES PRINCIPALES

Musée de Genève : Dans l'atelier (1879).— Répétition de chant dans une sacristie (1883).
A l'Ariana de Genève : La patineuse.
Musée de Lausanne : Fête patronale au Val d'Hérens (1889).
Musée de Fribourg : La Forge.
Musée de Vevey : Kermesse (1889).
Musée de Lugano : L'ange gardien.
Musée de Lille : L'artiste malade (1881).
Musée de Marseille : Nativité.
Mairie de Plainpalais : Plainpalais accueillant les arts (1912).— Les maraîchers de Plainpalais.
Genève, Hôpital cantonal : La justice chez les Helvètes (1895).

SIMON DURAND

De famille peu aisée, Simon Durand est né à Genève le 18 décembre 1838 et débuta dans la gravure. Il connut des jours très pénibles jusqu'à ce que quelques personnes, reconnaissant son talent, lui eussent procuré les moyens d'aller étudier à Paris. Son séjour fut coupé par la guerre franco-allemande et Simon Durand continua ses études à l'Ecole d'Art de Genève où il fut l'élève de B. Menn. Il fit quelques campagnes en Alsace, en Valais, dans le canton d'Appenzell, de courte durée. On peut dire qu'il ne quitta guère Genève et que toute sa carrière artistique s'est déroulée dans sa ville natale, où il vivait assez retiré. Il y exposait pourtant, ainsi qu'aux Salons de Paris et obtint une certaine vogue. Il mourut à Genève le 7 mai 1896.

ŒUVRES PRINCIPALES

Musée de Genève: Après la revue.— En revenant de la revue.— Le grand-père.— Conseil de famille (1889).— L'apprenti.— Les saltimbanques.— Le montreur d'ours.
A l'Ariana de Genève : Incendie des moulins David.— Le cuisinier.— Le remouleur invalide.— Marché aux fleurs du Molard.
Mairie de Plainpalais : Les promotions.
Musée de Lausanne : Joueur d'orgue.
Musée de Bâle : Oiseaux de passage.

A l'Exposition

B. Vautier. Musée de Lausanne.

Le paysan endetté

B. Vautier. Musée de Bâle.

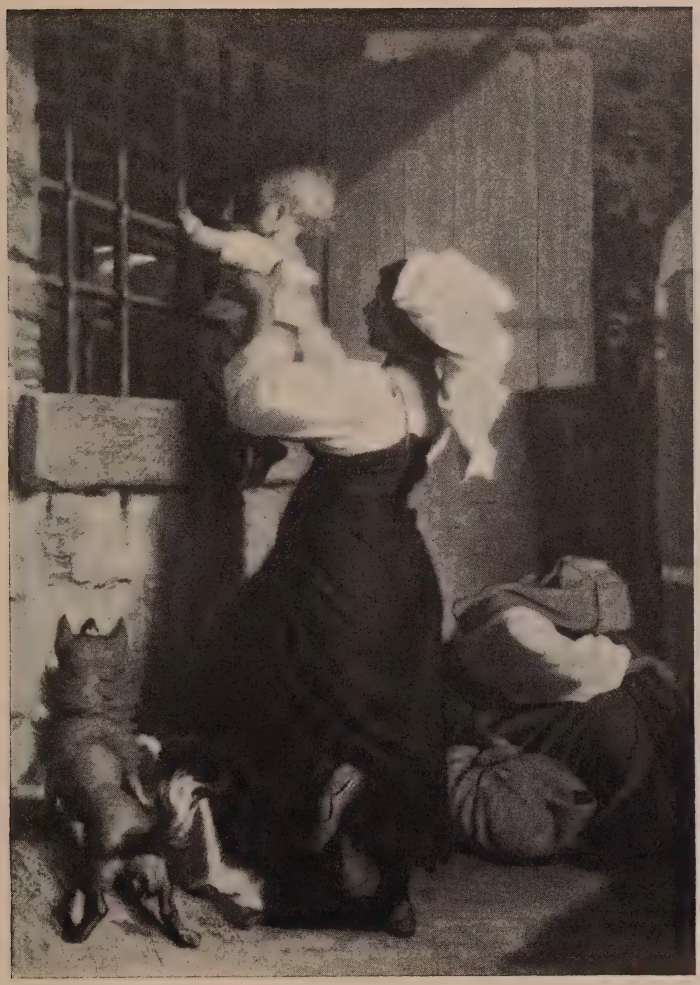
La peinture de genre subit en Suisse romande une évolution dont les grandes lignes sont tracées par Edouard Girardet, artiste un peu mince, mais original et ne devant que fort peu aux influences étrangères ; par Benjamin Vautier et Alfred van Muyden, sortis tous deux d'écoles allemandes et qui apportèrent au genre une science du dessin chez le premier, une chaleur tout intime chez le second. Et ces deux courants, l'un autochtone — celui de Girardet -- l'autre étranger — celui de Vautier et de van Muyden — devaient se rencontrer et se fondre en leurs élèves Ravel et Durand. Mais disons d'emblée que Vautier et van Muyden sont des artistes d'une tout autre trempe que leurs deux disciples, qu'ils sont des créateurs, des inventeurs, tandis que Ravel et Durand, moins doués, se laissent aller à une trop évidente facilité.

Benjamin Vautier appartient à la Suisse romande par ses premières œuvres d'abord, presque toutes inspirées par la vie suisse, mais plus encore par les origines de sa famille et sa naissance. Tout Allemand qu'il soit devenu plus tard, on reconnaît en lui le Romand, le conteur gai et spirituel, le savant metteur en scène, et pour s'en rendre compte, il suffit de le comparer aux peintres de genre allemands de son époque. Certes, ses œuvres dans les musées suisses, comparées à celles de peintres suisses, semblent au premier abord porter une empreinte nettement allemande. Toutefois, cela est dû surtout aux costumes, aux scènes de mœurs, aux sujets, presque tous choisis en Souabe ou en Alsace, et beaucoup moins à la conception du peintre.

Ses émules en Allemagne sont principalement Ludwig Knaus, Defregger et son maître Jordan. Le chef-d'œuvre de ce dernier, la *Demande de mariage à Heligoland,* qu'on voit à la Galerie Nationale de Berlin, est une œuvre théâtrale et déclamatoire, une anecdote haussée au ton de l'histoire. Knaus, malgré son séjour à Paris, reste souvent trivial, plus bouffon que spirituel. Quant à Defregger, savoureux à ses débuts, d'une saine gaîté paysanne, il a tourné à la fabrique et s'est répété à satiété. Au milieu d'eux, Vautier est un observateur curieux et amusé qui saisit prestement une scène, ne s'appesantit nulle part, ne se plaît aux détails que s'ils renforcent la scène. Il est surtout équi-

libré, ne poussant jamais la plaisanterie trop loin, jamais inconvenant. Il a le goût, chose si rare chez ses rivaux allemands. Qu'il raconte plus qu'il ne peint, cela tient aussi à son origine : un pinceau gaulois est volontiers bavard, et cela n'est point déplacé dans la peinture de genre si, comme chez Vautier, le sujet n'est pas trop mince. Il a observé aussi les justes proportions dans le format de ses historiettes, ne donnant des dimensions quelque peu importantes qu'à des scènes à personnages nombreux. Il n'est pas tombé non plus dans la fabrique, sa production annuelle n'ayant guère dépassé plus de cinq toiles. Ainsi, à l'art allemand, il apporte des qualités toutes romandes d'équilibre, de goût, de fine observation, déjà visibles dans ses premières toiles consacrées à la Suisse et perfectionnées ensuite par les expériences d'un esprit constamment en éveil. Les critiques d'art allemands, en le rangeant dans leur école nationale, reconnaissent en lui des qualités essentiellement françaises qui le placent en tête de ses confrères de Dusseldorf et de Munich. Et à l'art romand, il donne une note de gracieuse sentimentalité inconnue à Edouard Girardet et qui ne paraît pas exotique chez nous, parce que, d'origine allemande, il est vrai, elle est corrigée chez Vautier par son esprit latin. En lui s'opère la fusion des deux écoles dont l'influence a été la plus forte sur l'art de la Suisse française.

C'est aussi un pays étranger qui a formé son ami Alfred van Muyden : l'Italie. Si l'Allemagne a un peu alourdi l'art de Vautier, l'Italie épure, simplifie et ennoblit celui de van Muyden. Avant qu'il ne vit le pays de la lumière, il n'est qu'un bon élève d'académie allemande, hanté par la « grande peinture » héroïque. Mais il s'identifie vite avec la vie italienne. Ce sont tout d'abord les aspects de la rue, les rencontres pittoresques en campagne, le spectacle vu en plein air qui le tentent. Puis il pénètre dans l'intimité de ses modèles et renouvelle avec bonheur le sujet éternellement répété de la mère et de l'enfant, qu'on retrouve sept ou huit fois dans son œuvre. Celle-ci n'est pas très abondante, mais chaque sujet est un petit tableau très complet, où la réflexion voisine avec le primesaut sans lui nuire.



L'offrande à la Madone

A. van Muyden — Musée de Genève.

Les pifferari

A. van Muyden. Musée de Lausanne.

Le retour des champs

A. van Muyden. Musée Jenisch, Vevey.

Il est, pour Rome et la campagne romaine, ce qu'Adam Toepffer a été pour les environs de Genève : leur peintre familier et bonhomme, à la fois naïf, curieux et intelligent, moins l'encombrement et la surcharge quelquefois regrettables chez Toepffer. Van Muyden est plus cultivé, plus artiste, plus pondéré. Il est de cette école des petits maîtres hollandais du XVII^me^ siècle — à quoi le rattachaient ses origines néerlandaises — qui ont conquis leur réputation par des qualités solides de vérité et de perfection dans l'exécution, avec des sujets en apparence insignifiants. Il a, en plus, une couleur plus chaude, des attitudes plus gracieuses et sa peinture est la moins écolière qui soit. Ce modelé plein de relief et pourtant fondu dans la lumière, qu'il voit largement, ce caractère doux et éclatant des bras nus et des gorges, ses fonds d'une belle richesse sourde, sont bien de lui et le résultat de longues recherches.

La lumière et tout ce qui en dépend — couleurs, tons, ombres — est son vocabulaire à la fois matériel et idéal. Il y a, chez van Muyden, une correspondance secrète entre la matière et l'esprit qui l'anime et elle est particulièrement sensible dans ses délicates *Maternités,* le *Bambino* du Musée de Neuchâtel, l'*Offrande à la Madone.*

Avec un maître pareil, doublé de Barthélemy Menn, il semble que Ravel dût devenir le premier de nos peintres de genre. Et cependant, il lui manque quelque chose pour être un grand peintre. Il a été sensible à trop d'influences, il a voulu trop embrasser et s'attaquer à des genres que ses moyens, somme toute, assez minces, lui interdisaient, pour que de tant d'essais, de tant de labeur, de tant d'emprunts, se dégage une personnalité. Ses *Premiers pas,* tableau charmant d'ailleurs, gracieux et bien observé, rappellent de fort près les œuvres d'Alfred van Muyden. Il a été aussi hanté par Boecklin, comme le prouve mainte toile romantique, surtout le *Repos du poète,* qui est avant tout un dramatique paysage de rochers surplombant une source près de laquelle le poète, assis aux pieds de Pégase, ne joue qu'un rôle secondaire.

Sa science incontestable du métier, de tout ce qu'on apprend à l'école,

est telle qu'elle agit comme une faculté reproductrice, et non comme une faculté créatrice. Van Muyden, lui, est un créateur, un vrai peintre. Chez Ravel, les personnages seuls sont les acteurs de la scène, et non — comme chez son maître van Muyden — à la fois les personnages, la lumière, les éléments de couleur et de lumière, les facteurs picturaux.

Parti de l'anecdote, de l'illustration (*L'Illustration,* la *Revue illustrée, Ueber Land und Meer, Gartenlaube,* etc.), il débuta par des scènes de genre, comme le *Thé,* le *Déjeuner, Il pleut,* les *Premiers pas,* les *Visites matinales,* qui procèdent directement de son maître van Muyden. Puis il aborde le portrait où il a peut-être peint ce qui restera le plus sûrement de lui. Celui de la *Comtesse de Pourtalès et de ses enfants* figure au Musée de Lille. Les autres, très nombreux — son exposition posthume n'en comptait pas moins de 135, de 1877 à 1916 — sont restés dans des collections privées. Tous témoignent d'un souci de l'ouvrage bien fait et d'une grande conscience. Il fit de louables efforts pour réussir dans la peinture d'histoire. « Là ses qualités de groupement, de composition, de coloris mesuré et harmonieux peuvent se manifester à l'aise. Assurément la fougue, l'emportement lui font peut-être un peu défaut, et l'on désirerait quelquefois voir sa brosse moins rigoureusement disciplinée. En revanche, il dispose et équilibre harmonieusement ses masses, et l'on sent qu'avant de participer à l'ensemble, chaque figure a été soigneusement étudiée en soi. » Ce passage d'une critique de M. Jules Cougnard, écrite du vivant de Ravel, résume fort bien ses qualités et ses défauts. Ceux-ci s'accentuent avec le temps. La froideur de ses œuvres de grande envergure, la minceur du métier, l'incapacité du peintre de se libérer des poncifs d'école et de ne pas suivre un ou plusieurs maîtres, en sont les grandes faiblesses.

Ravel a pourtant un domaine à lui : c'est le Valais. Il en a peint les types et les mœurs souvent avec bonheur et sa *Fête patronale dans le Val d'Hérens,* est une scène bien vue et solidement peinte, assez libre dans le coloris et le groupement. C'est une des rares œuvres de Ravel à personnages nombreux qui n'ait pas été au-dessus de ses forces.

Les premiers pas

Ed. Ravel.

Galerie Lador, Genève.

Le conseil de famille

Simon Durand. Musée de Genève.

Fête patronale au Val d'Hérens

Ed. Ravel. Musée de Lausanne.

Si le peintre était resté dans les sujets familiers, dans le portrait, et qu'il eût concentré là la somme de labeur qu'il a donnée à des recherches multiples et en pratiquant les procédés les plus divers ; si, surtout, il avait moins produit et connu mieux le champ où ses facultés réelles pouvaient s'exercer, il est possible que Ravel eût laissé une œuvre plus originale. Telle qu'elle est, il faut en tenir compte cependant : le peintre, très intelligent, a été un peu la victime de sa curiosité trop diversement sollicitée.

Simon Durand, on l'a vu, n'a fait que des études incomplètes, et il faut admirer qu'il ait su tirer un tel parti de son mince savoir. Il est resté peuple, volontiers gamin, plein de fine malice, aisément caustique. Sa meilleure œuvre, le *Conseil de famille*, est une satire amusante à la Hogarth, moins le ton prêcheur de l'Anglais. en même temps qu'un tableau consciencieusement exécuté, avec des trouvailles amusantes, comme celle du nègre solennel et sombre contrastant avec la désinvolture et la tache gaie de l'élégante qui boutonne son gant. Il est naturellement amusant, spirituel et narquois et a prouvé par ce tableau qu'il avait, malgré son métier insuffisant, de réelles qualités de peintre. Il a eu le tort, dans d'autres œuvres qui ne valent pas celle-là, de masquer son insuffisance par un faire trop superficiel. Mais il reste néanmoins toujours de plein-pied avec ses personnages, prenant un plaisir évident et naïf à les peindre et faisant partager ce plaisir. Ses œuvres ont eu une certaine vogue et ont été popularisées par la gravure et la photographie. Vivant moins à l'écart et avec une instruction artistique plus complète, il fût certainement devenu un de nos meilleurs peintres de genre.

CHAPITRE X

TROIS PAYSAGISTES : BOCION, CASTAN, DAVID

FRANÇOIS BOCION

François-Louis-David Bocion est né le 30 mars 1828 à Lausanne, où son père exerçait la profession d'architecte ; son incontestable talent, la hardiesse de ses plans paraissaient propres à lui assurer une rapide fortune. Il n'en fut rien et la famille Bocion se trouva, à la mort de son chef, dans une situation gênée qui obligea la mère du futur peintre à confier le jeune homme à son grand-père maternel, David Doret, à Montreux où François Bocion, entre 10 et 12 ans, suivit l'école primaire. En 1840, à la mort de son grand-père, il fut envoyé chez des parents de Vevey et reçut à l'école moyenne de cette ville les leçons d'un maître devenu célèbre depuis, Th. Steinlen, l'admirable peintre lithographe que Paris a

enlevé à son pays romand. La carrière artistique de Bocion ne fut guère entravée : rentré chez sa mère à Lausanne à l'âge de 14 ans, il reçoit les leçons du peintre paysagiste français Bonnet que Vinet avait attiré à Lausanne et qui se fixa ensuite à Fribourg où il mourut. Deux ans plus tard, le jeune Bocion est à Paris dans l'atelier du Loclois Grosclaude, qu'il quitte l'année suivante pour un autre compatriote, Ch. Gleyre, alors à la tête d'un des ateliers les plus courus de Paris. Il y reste jusqu'à la révolution de 1848. Atteint du typhus, il rentre à Lausanne et y obtient la classe de dessin à l'école industrielle à laquelle il resta fidèle jusqu'en 1890, soit pendant 41 ans. Quelques rares congés lui permirent de séjourner à diverses époques à Florence, Rome, Naples, San Remo, Venise. Mais son principal champ d'activité fut le Léman dont il est devenu le peintre attitré. A sa mort, survenue à Lausanne le 13 décembre 1890, le Musée de Lausanne, qui avait déjà acquis un certain nombre de ses œuvres auxquelles vinrent s'ajouter des dons, ouvrit une salle spéciale qui porte le nom du peintre.

ŒUVRES PRINCIPALES

Musée de Lausanne : Le remorqueur (1867). — St-Saphorin (1889). — La dispute religieuse de Lausanne (1850). — Vue de Venise. — Une trentaine d'études à l'huile.

Musée de Vevey : Port d'Ouchy. — Bord de mer sur la Riviera (1880). — La roche aux mouettes (1866).

Musée de Genève : Le Léman à St-Saphorin.

Musée de Fribourg : Bataille de Morgarten (1859).

Musée de Neuchâtel : Route de Savone à Nice (1882). — Lac et montagne à St-Gingolph. — Dix études à l'huile.

Musée de La Chaux-de-Fonds : Le château de Gleyrolles (1890).

Musée du Locle : L'embouchure de la Veveyse.

Musée de Berne : Pêcheurs à St-Saphorin.

Musée de Bâle : Port d'Ouchy (1867).

Musée de Winterthour : Barque de pêche (1874).

GUSTAVE CASTAN

Gustave Castan est né à Genève le jour de Noël 1823. Ses premiers goûts l'orientaient vers la littérature, comme le prouvent ses brillantes études au Collège et à l'Université de sa ville natale, mais les dessins en marge de ses livres d'études trahissaient une préférence secrète pour le dessin qui finit par triompher. Sa mère, veuve de bonne heure et inquiète de l'avenir de son fils, s'en fut consulter le chef de l'école paysagiste, Alexandre

Le port d'Ouchy.

Bocion.

Musée de Bâle.

Pêcheurs à St-Saphorin.

Bocion. Musée de Berne.

Bords de rivière.

G. Castan. Musée de Bâle.

Lisière de forêt.

G. Castan. Musée de Bâle.

Calame qui lui conseilla de lui confier le jeune Castan. Le voilà donc élève de cet atelier alors célèbre, en compagnie d'Etienne Duval, de Dunant, Du Bois, de Knyff, Humbert et d'autres. En 1845, Calame conduit ses élèves en Italie et en maître autoritaire, leur fait dessiner du matin au soir des académies d'après l'antique, sans leur laisser le temps d'étudier autre chose. Ce voyage resta sans influence sur Castan qui garda peu de sympathies pour l'Italie. Toutefois, l'enseignement de Calame ne fut pas inutile : Castan y apprit à choisir son motif, à le traiter largement, à fixer rapidement l'impression première et à la renforcer en cours d'exécution. En 1849, il quitte son maître et passe l'hiver à Paris. La nouvelle école de paysage eut vite conquis ce talent souple, prompt à saisir la nouveauté et à se l'assimiler. Dans la suite, il visita régulièrement les Salons de Paris et suivait avec le plus vif intérêt les manifestations de l'école française. Il fit plusieurs campagnes dans le Dauphiné, en Berry où il rencontra Georges Sand qui passait ses vacances à Gargilesse, sur la Creuse. Habitant la même auberge, une excellente camaraderie s'établit entre la femme de lettres, amateur de peinture et le peintre féru de littérature. Castan revint plusieurs fois dans la Creuse pour laquelle, en dépit de ses nombreux séjours en Bretagne, en Normandie, dans les Alpes, sur les rives du Léman et du lac de Neuchâtel, il garda toujours une prédilection. Dès 1860, il expose régulièrement aux salons de Paris, sans négliger les expositions suisses. Le public lui fit toujours un accueil empressé et de nombreuses distinctions récompensèrent son labeur incessant. La liste complète de ses peintures serait fort longue. Il y faut ajouter des lithographies et des eaux-fortes. Sa fertilité n'avait pas diminué lorsqu'il mourut subitement, à 69 ans, d'une chute dans l'escalier de l'auberge de Crozant. C'était le 29 juillet 1892.

ŒUVRES PRINCIPALES

Musée de Genève : Automne au bord du lac de Genève. — Paysage d'hiver.
Musée de Lausanne : Glacier d'Arolla.
Musée de Neuchâtel : Dessous de bois. — Ruine des Baux.
Musée de Fribourg : Cascade. — Paysage. — Lac alpestre.
Musée de La Chaux-de-Fonds : Automne.
Musée de Bâle : Bords de rivière (1869). Lisière de forêt (1872).
Musée de Soleure : Le soir.
Musée de St-Gall : Rochers au bord de la mer.
Musée de Berne : Première neige, lac d'Oeschinen (1877). — Lisière de forêt près de Colombier. — Côte à Concarneau. — Ruisseau sous bois. — Aux Baux. — Sous les ombrages. — Bords du Surau. — 12 études à l'huile.

EMILE DAVID

Fils d'un négociant descendant d'une famille dauphinoise réfugiée en Suisse à la révocation de l'édit de Nantes, Emile-François David naquit à Lausanne le 25 février 1824. « Les influences qui purent déterminer sa vocation ne sont point évidentes, dit la fille du peintre, Mme Bovet-David, dans la biographie de son père ; il trouva simplement dans la peinture son mode d'expression le plus naturel. » Au sortir de l'école moyenne de Lausanne, il entre dans l'atelier de B. Menn, à Genève, où il passe deux ans. Il peint et dessine ensuite la figure, pendant 4 ans, dans l'atelier de Gleyre à Paris. En 1848, il part avec Etienne Duval et Henri Euler pour l'Italie, voyage qui exerça une influence décisive sur sa carrière. Désormais l'Italie l'attire irrésistiblement ; il y revient chaque année et s'attache tout particulièrement à la campagne romaine : Ostie, Nemi, Castelfusano, Terracina le retiennent tour à tour. Il y amasse seul, ou en compagnie d'artistes, tels qu'Henner, Harpiguies, Français, Heilbuth, Alfred van Muyden, des études qui servirent de base pour son œuvre entière. En 1858, de retour à Lausanne, il s'y marie et repart avec sa femme pour Rome, où il passa de longues années entouré d'un cercle d'amis dont il aimait à évoquer les figures : les peintres Léon Berthoud, Etienne Duval, Auguste de Beaumont, Hamon, le fin collectionneur Dutuit qui devait léguer au Petit-Palais ses œuvres d'art, etc. Après un court séjour à Lausanne, David s'embarque en 1869 pour la Grèce et l'Orient, s'arrête successivement à Athènes, Corinthe, Constantinople. Dès 1873, David passe régulièrement l'été à Lausanne et l'hiver en Italie, à Rome de préférence, surtout dans ses dernières années. C'est là qu'il mourut le 27 novembre 1891. En juillet 1892, une exposition posthume à Lausanne révéla au grand public cet artiste modeste, qui n'exposait guère et ne vendait que fort peu. En 1903, sa veuve léguait à l'Etat de Vaud toutes les œuvres de son mari qu'elle possédait encore, sous condition de créer au Musée de Lausanne une Salle David où l'œuvre presque totale du peintre est réunie.

ŒUVRES PRINCIPALES

Musée de Lausanne : Golfe de Salerne (1858). — Polyphème (1860-1870). — Forêt de Castelfusano (1860-65). — Embouchure du Tibre à Fiumicino (1865-70). — Diane et Endymion (1870-80). — Paysage grec (1870-80). — Le Bosphore (1870-80). — Clairière à Castelfusano (1870-80.). — Le port d'Ostie au temps d'Auguste (1875-79). — Embouchure du Tibre à Ostie (1880-1891). — La fontaine de Corinthe (1880-1891). — Le Tibre à l'Acqua Acetosa (1880-1891). — Vue de Rome (1880-1891). — Lac de Nemi (1891). — Une cinquantaine d'études.
Musée de Genève : Naissance de Vénus (1870-80). — La Via Cassia (1870-80).
Musée de Neuchâtel : Marine à Capri (1891).
Musée de Bâle : Le chemin de Tibère à Capri (1870-80).

Si, à la fin du XVIII^me^ siècle et au commencement du XIX^me^, les peintres romands, faute d'enseignement suffisant dans leur petite patrie, se voyaient exposés à l'expatriement pour leur instruction, il n'en était plus de même à l'époque où cette étude du développement de la peinture en Suisse romande nous a conduits, c'est-à-dire vers 1850. Trois maîtres autochtones se partageaient la jeunesse qui se destinait à la peinture et exerçaient une influence prépondérante sur la formation des jeunes talents : Calame, B. Menn et Gleyre. Ce dernier était fixé à Paris et nous avons vu qu'il est resté réfractaire aux idées qui fécondaient l'école française de son temps ; tel qu'il quitte son canton de Vaud, tel on le retrouve à Paris ; par ses doubles avantages de Suisse authentique et d'artiste établi dans la capitale, on comprend que son atelier offrît toutes garanties à la fois aux parents des futurs peintres et aux jeunes artistes romands désireux de s'instruire à Paris. Calame bénéficiait de sa réputation, de son atelier célèbre, traditionnaliste et déjà ancien, à côté duquel se levait la phalange nouvelle qu'instruisait en toute indépendance le père Menn que n'effarouchait pas les audaces.

Aussi n'est-ce point au hasard ou pour la commodité de répartir notre matière que nous réunissons ici les noms de Bocion, Castan et David. Chacun d'eux procède d'un de ces maîtres ; le rêveur Gleyre a laissé des traces chez le peintre-poète Bocion ; les recettes, les formules, l'habileté d'atelier de Calame se retrouvent, toutes proportions gardées, dans l'art trop souvent factice de Castan et enfin, le plus original des trois, Emile David, doit à Menn d'être devenu une personnalité ; il lui est redevable de ce goût vif du problème des valeurs, cet amour ardent de l'art, cette complète abnégation de soi-même, qui font le vrai peintre ; de son second maître, Gleyre, il n'a guère retenu que l'introduction de figures antiques dans ses paysages. Gleyre, qui respectait la personnalité de ses élèves autant que Menn, ne s'imposait pas et, prenant l'art au sérieux, vouant au beau un culte fervent, il ne s'emportait que contre les escamotages.

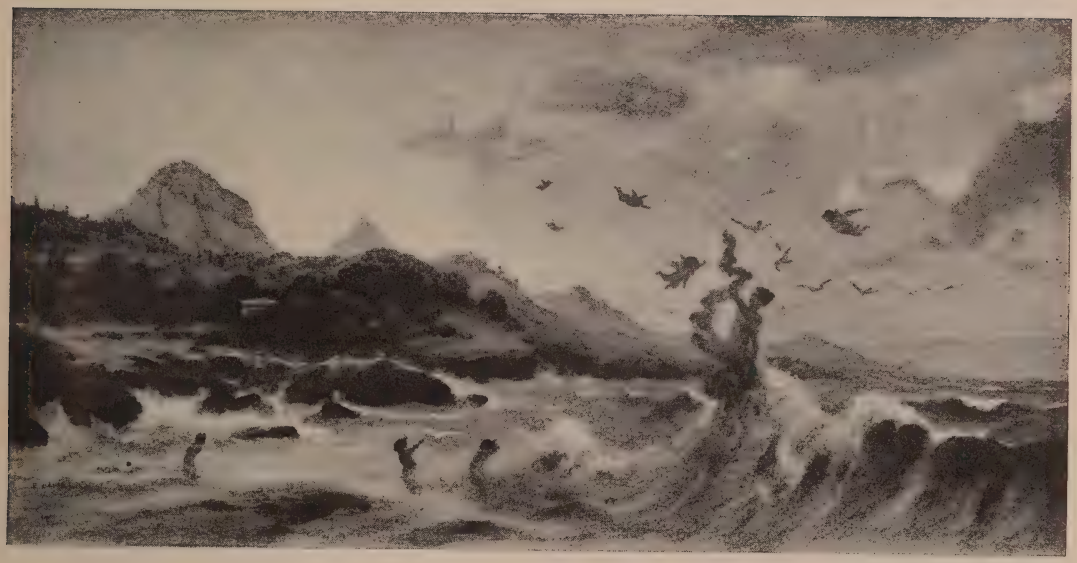
« Les dessins blonds, la lumière blanche, le noir employé très sobrement », c'était la formule préférée du maître qu'on dirait inventée pour Bocion. Sa passion du Léman prend naissance dans la villa au bord de l'eau qu'habite son grand-père à Montreux. Celui-ci initie le jeune François aux secrets de la voile, de l'aviron et de la pêche ; en bon marin d'eau douce, il lui apprend à étudier les nuances et le mouvement de l'eau, les phénomènes de l'atmosphère, les rayons et les ombres du ciel. Par ses yeux d'enfant contemplatif, le paysage entre en lui, l'inonde intérieurement, lui crée une âme qui n'oubliera jamais cette première initiation, comparable à celle qui survit chez Rousseau à ses théories sociales. Bocion est un paysagiste-né, dans l'œuvre de qui on voudrait effacer la *Dispute de Lausanne* que l'Etat de Vaud, méconnaissant le génie propre du peintre, lui commanda et qui fut un ingrat pensum infligé à son pinceau charmant. Bocion n'est pas dramaturge, ni même conteur ; la peinture historique n'est point son fait et même, dans le paysage, il évite les colères de la nature. S'il veut peindre la mer, il ne choisira pas une mer féline ni l'Océan monstrueux : c'est la douce Méditerranée et sa fille l'Adriatique. De son Léman, il ne peindra pas le visage quelquefois hargneux, le nuage noir, l'écume qui mousse sous le fouet de la lame. Ce contemplatif laisse ses yeux errer sur le mouvant cristal des eaux qui, au soleil, se change en scintillantes pierreries et, selon le mot du poète, à la musique des flots, il mêle sa musique secrète. Dessins blonds, lumière blanche, noir rare, c'est sa formule. Avec des moyens en apparence très simples, il est grand poète. Non pas qu'il cherche des effets de couleur ; au premier abord, sa peinture paraît un peu monotone, baignée de gris ou de bleu, enveloppée de songes et de sommeil. A la contempler plus longtemps, elle s'éveille ; on constate que ce gris et ce bleu cachent un monde irisé où vivent à leur juste valeur les sorcelleries de l'eau et du ciel, un trésor de nuances. Et surtout Bocion voit le paysage largement ; s'il y introduit des personnages, son tableau ne tourne jamais à la peinture de genre, il reste peintre de la nature dans toute l'acception du terme, la figure étant chez lui subordonnée au site,

sa partie intégrante qui n'est point là pour l'anecdote, mais pour intensifier l'expression de son poème. Tel est le cas des *Pêcheurs à St-Saphorin* du Musée de Berne et du *St-Saphorin,* de Lausanne. Les figures y sont solidement campées, bien observées dans leurs gestes et attitudes de tous les jours et sont vraiment nées dans cette nature dont on ne saurait les séparer. Mais, en général, les tableaux dans lesquels Bocion a introduit des personnages, sont rares ; une voile, une barque lui suffisent pour humaniser la nature et nous la rendre familière. Et le véritable animateur, c'est son pinceau de magicien qui ne trahit ni ne rapetisse la large vision ; ses moindres études, si réduites qu'en soient les dimensions, donnent l'impression de l'espace et de la grandeur. L'aisance de la brosse est surprenante : elle n'accumule pas la matière, ne s'arrête, ni ne se répand ; elle va, légère, même ailée, court sur la toile qu'elle couvre à peine et y laisse une peinture plus solide qu'il n'y paraît. En réalité, sous cette facilité apparente, il y a une science consommée. Bocion, en digne élève de Gleyre et par intuition, attachait beaucoup d'importance au dessin, voire au tracé géométrique — il était excellent mathématicien — et a résumé son long enseignement en quelques principes très simples basés sur la géométrie. Cela explique la souplesse de son pinceau, la justesse de sa touche et les richesses secrètes de son art. Quelques études du Midi révèlent un coloriste éclatant, mais c'est l'exception et on ne sait s'il faut partager les regrets de Bocion déplorant la brièveté de ses séjours en Italie qui devaient enrichir sa palette. Telle qu'elle est, elle est exactement composée pour rendre les multiples aspects du canton où il s'était confiné et qui, en retenant le peintre, a tué le Bocion cosmopolite qu'il aurait pu être, au profit du pur Vaudois qu'il est resté.

Castan est tout l'opposé : s'il a eu des coins préférés, ils furent nombreux et variés ; aucun n'a retenu spécialement ce voyageur inlassable et élégant qui plantait son chevalet au gré de sa fantaisie. L'atelier de Calame l'oriente vers la peinture alpestre qu'il aborde dans l'esprit du maître ; il peint selon les formules et les traditions d'un atelier célèbre où l'enseignement deve-

nait, en s'éloignant de la nature, peu à peu scolastique. Castan réussit là, comme il réussira partout ailleurs. Il a un don d'assimilation remarquable et, l'esprit ouvert, le goût sûr, il sait tirer profit de tout ce qu'il voit. Au bagage un peu austère légué par Calame, il ajoute un élément d'intimité trouvé chez les paysagistes français de Barbizon. Il redescend des sommets qui l'ont retenu longtemps pour gagner les bois, les lisières de forêts, les champs et les bords de rivière. Partout ses progrès sont rapides, car sa facilité est extraordinaire et il possède un brio et une verve qui se jouent des difficultés. Le public ne marchanda jamais le succès à cette peinture brillante et agréable, un peu mondaine : il n'y a guère de musée ni de collection particulière qui n'ait son Castan ; sa production abondante, aisée, incessante, sans tourner à la fabrique, se réduisait néanmoins à quelques formules, toujours les mêmes pour le même sujet et qui donnaient l'illusion de la vie, parce que les sujets variaient. Ses innombrables *Automne,* ses *Sous-bois,* ses *Lisières de forêt,* si on les mettait côte à côte, trahiraient la faiblesse des recettes : ils n'ont pas d'originalité propre. Castan restera le type de l'artiste heureux, fêté, habile, qui peint de verve et alimente cette verve des trouvailles d'autrui ; les affres de la création lui sont inconnues. Aussi a-t-il laissé une œuvre séduisante et quelque peu factice, qui ne dépasse point un certain niveau et qui échappe par son habileté, ses charmes aussi, à tout autre reproche qu'un manque d'individualité.

Il a payé la rançon de son instruction première dans l'atelier d'un Calame célèbre et autoritaire, dont la méthode ne souffrait pas de conteste ; le chef de l'école genevoise faisait copier à outrance ses propres études, sa vision de la montagne et Castan n'était pas une personnalité assez forte pour échapper à l'emprise des formules inculquées sans confrontation avec la nature. Les trouvailles de la bonne école des paysagistes français se transformèrent aussi sous son pinceau en formules stéréotypées qui finirent par lui donner une sorte de personnalité dont les caractéristiques trop peu accusées vont s'émoussant avec le temps.



La naissance de Vénus.

Emile David. Musée de Genève.

Forêt de Castelfusano.

Emile David.

Musée de Lausanne.

David, au contraire, est un artiste que le temps consacrera. D'une grande modestie, se tenant à l'écart des expositions, il n'était guère connu que d'une élite de bons juges et fort peu du grand public, que la presse n'avait pas l'occasion de renseigner. Son long séjour en Italie contribua aussi à son obscurité relative. Mais son exposition posthume de 1892 et l'installation, une dizaine d'années plus tard, au Musée de Lausanne, de la *Salle Emile David* ont été une révélation. On peut aujourd'hui étudier ce grand artiste, ce visionnaire antique et lui rendre justice.

« L'extrême liberté que donne la solitude a son charme », écrivait-il de Brindisi en 1869, « et puis on rêve mieux, *or c'est les trois quarts de mon métier.* » Cette dernière phrase, que nous soulignons, résume lapidairement l'art de David. Dans le cercle d'amis qui se réunit au *Caffè Greco* à Rome autour du peintre, David livre un peu de sa belle âme d'artiste et des trésors de sa pensée rêveuse. Sa fille a tracé un bien joli portrait de son père au milieu de ces gens de goût et d'esprit :

Dans un milieu sympathique, la conversation de David prenait un charme particulier ; elle était à la fois nuancée et synthétique, malicieuse avec bonhomie et, sous quelques semblants de paradoxe, toujours lumineuse de bon sens et de clarté. Hésitant jusqu'à la timidité dans le domaine de l'action, il avait, dans celui de la pensée, des saillies et des audaces qui témoignaient d'une réelle individualité et, malgré son sens inné de la mesure et du tact, il lui arrivait de mettre à la discussion un feu et une véhémence qui déroutaient ses interlocuteurs. Son intelligence était curieuse de toutes choses ; la géologie, l'histoire, l'économie politique l'avaient tour à tour passionné. Dans le domaine littéraire, Joubert et ses amis le ravissaient comme aussi toutes les correspondances et les mémoires du XVIII^me^ siècle. Liseur infatigable, il avait acquis une culture large et variée durant les longues soirées où le travail de peintre est suspendu.

On ne retrouve pas chez lui l'influence directe de ses deux maîtres ; tout au plus, comme nous l'avons dit plus haut, faut-il voir une réminiscence de Gleyre dans les personnages mythologiques qu'il plaçait volontiers dans ses tableaux de début. Mais il a appris beaucoup chez Menn, ne fût-ce que ce

soin, cette volonté de faire dire au paysage tout ce qu'il a à dire, en une langue créée pour lui et de lui donner une vie propre. Ses personnages, rares d'ailleurs, ne sont qu'un élément du paysage : *Polyphème,* malgré son géant borgne, la *Naissance de Vénus* elle-même, malgré sa déesse entourée d'amours ne sont ni des tableaux mythologiques, ni des sujets de genre : l'un est un admirable décor de grands rochers où s'imposait le rudimentaire hercule, l'autre une large marine dont la houle écumeuse évoque fatalement la blonde apparition. Nous avons la preuve qu'il considérait les figures comme un complément naturel du site, comme un trait de plus à un visage qu'il veut peindre, un mouvement de plus d'une âme qu'il veut révéler, en ce qu'il évitait soigneusement de les pousser trop et que, de crainte qu'elles n'accaparassent par trop l'attention, il les voulait impersonnelles. Quelquefois aussi, David anime son tableau de figures plus réelles : un buffle, des moutons, des pêcheurs, des bergers, mais le plus souvent c'est le paysage seul qui exprime son rêve. Rêve panthéiste, plutôt qu'antique, plus large et plus audacieux que celui de son maître Gleyre sur lequel David a la grande supériorité d'un souffle souvent inspiré. La profonde et mélancolique *Forêt de Casteïfusano,* sous l'apparente douceur de son coloris, est la page ardente où un poète épris de beauté classique, d'ordonnance et de lumière, a livré son âme. De ce sujet sans figures, de cette mare qui forme le centre du tableau, de ces grands pins parasols dont les ombres s'allongent, se dégage une impression grandiose de sérénité. Ce n'est pas le hasard de la rencontre qui l'inspirait, les nombreuses études pour un même sujet, les variantes d'un même motif, prouvent que David ne se contentait pas de copier un site, mais qu'il pratiquait l'art du paysage composé, art difficile qui doit rester vrai tout en étant, en définitive, une œuvre d'imagination, une vision :

On peut se convaincre, par la comparaison de certains motifs qu'il a peints à plusieurs reprises, que la composition jouait dans cette peinture un rôle plus important que dans les tableaux de peintres plus modernes, mais on sent aussi combien l'artiste s'était pénétré du caractère des sites méridionaux qu'il affectionnait, avec quel art il a su en

dégager la physionomie propre et la synthèse et produire ainsi la vérité sans s'astreindre à la réalité [1].

A l'opposé de celle de Castan, la production de David n'est pas abondante, parce qu'il fut un artiste consciencieux qui ne voulait laisser que des œuvres achevées. « Des études, disait-il, tout le monde en fait et de bonnes si l'on y prend peine ; des tableaux, c'est plus rare. » David a laissé des tableaux, dans le sens où il l'entendait, c'est-à-dire des œuvres complètes, conçues, commencées et finies dans la même préoccupation de l'idée à exprimer. Il a su prendre chez ses deux maîtres de quoi se faire un art personnel : à Menn, sa recherche des valeurs, ses belles qualités de peintre ; à Gleyre, le goût de la composition, de la noblesse des lignes, et subordonnant ces éléments divers à sa vision de poète, il a laissé une œuvre de haute valeur. Un peintre de ses amis, un de ceux qui l'ont le mieux connu. Et Duval résumait en ces termes l'art d'Emile David :

David fut un artiste de qualité rare, surtout dans les temps où nous vivons. David fut poète et poète original. On a dit que c'est dans le grand paysage classique et décoratif qu'il a excellé ; classique, oui, il le fut à sa manière et en ce sens que l'idéal auquel il aspirait était d'une nature élevée ; en ce sens aussi, ses œuvres proclament très clairement que, pour lui, l'imitation était non pas le but, mais le mode d'expression d'une idée supérieure.

Que son talent fût décoratif, je ne le pense pas, et bien que ses tableaux fussent toujours d'une belle ordonnance et d'une belle lumière, ils captivent surtout le spectateur par leur caractère d'intimité. David ne travaillait jamais en vue de l'effet à produire, mais pour la satisfaction d'exprimer sa pensée, et cette pensée était celle d'un artiste épris de la nature, à qui elle disait beaucoup, et qui avait su, dans son commerce, se faire un langage approprié à l'expression des divers sentiments que ses divers aspects faisaient naître en lui.

L'influence des trois chefs d'ateliers qui se partageaient, à cette époque, l'enseignement de l'art dans la jeunesse romande, ne s'est guère prolongée au delà de la génération des trois paysagistes qui ont fait l'objet de ce chapitre. L'école de Calame, dont Castan et ses contemporains Humbert et

[1] Ph. Godet, *Suisse Libérale* du 23 juillet 1892.

Albert Lugardon [1] furent les derniers brillants représentants, avait vécu. Gleyre n'eut pas d'imitateurs, ni de disciples ; les meilleurs d'entre ses élèves, comme David, le dépassent aisément. Seul Menn, qui ne voulait pas former d'élèves à son image, et précisément à cause de son respect de la personnalité, et aussi parce qu'il apportait à la peinture romande une formule nouvelle, a survécu à son enseignement, au point que la génération qui suivra aurait pu répéter le mot de Corot : « Menn, notre maître à tous. »

[1] Voir *Introduction.*

CHAPITRE XI

LES PEINTRES MILITAIRES : BACHELIN ET CASTRES

AUGUSTE BACHELIN

Rodolphe-Auguste Bachelin est né le 30 septembre 1830 à Neuchâtel, où son père était menuisier. Après ses études au collège classique de sa ville natale, il entra, sur le conseil du peintre W. Moritz, son premier maître, dans l'atelier de Gleyre à Paris, qu'il abandonne bientôt pour celui de Thomas Couture. En 1852, il rentre au pays, se construit une maison à Marin, près de St-Blaise, où s'écoulera la plus grande partie de sa carrière, et débute par quelques paysages à l'exposition de Neuchâtel. Son premier tableau militaire, *La Suisse au bord du Rhin,* figure au Salon de Paris de 1858 et dès lors sa production alternera entre les paysages et les sujets nationaux et militaires. En 1859, il suit la guerre d'Italie qui lui ins-

pire, outre de nombreuses études, plusieurs tableaux dont il exposera le plus important, l'*Attaque du cimetière de Magenta* au Salon de Paris de 1861. Il partageait alors sa vie entre Marin et Paris. En 1865, il fait une campagne d'études en Italie, séjourne au bord du lac de Thoune, d'où il rapporte des paysages et sa *Cuisine militaire*. Mais la guerre de 1870 allait fournir à sa veine un thème dont il devait tirer le meilleur de son œuvre. Il assista à l'entrée de l'armée de Bourbaki aux Verrières et suivit les péripéties de l'occupation des frontières : de nombreuses et importantes toiles, des albums de croquis, des études, furent la moisson de cette campagne. Son activité de peintre ne l'absorbait pas entièrement. Aug. Bachelin a publié des nouvelles et des romans. *Sarah Wemmys, La marquise, Jean-Louis ;* il a collaboré au *Musée neuchâtelois* sous la forme de nombreuses biographies d'artistes et s'intéressa vivement à l'histoire de son pays qui lui doit, entr'autres, le musée historique et la création de la Société d'histoire et d'archéologie. Il succomba aux suites d'une opération, à Berne, le 3 août 1890.

ŒUVRES PRINCIPALES

Musée de Neuchâtel : Mort de G. de Montmollin le 10 août 1792 (1864). — Enfants des Petits-Cantons chargeant les fusils de leurs pères (1866). — Daniel Jean Richard (1868). — Entrée de l'armée de l'Est en Suisse (1872). — Cuisine militaire (1869). — Tirailleur (1877). — Décembre (1876). — A Saint-Blaise du haut (1876).

Château de Neuchâtel : La générale à Fahy (1882).

Musée de La Chaux-de-Fonds : Faucheurs des Alpes (1871). — Au bords du Rhin en 1856 (1860). — Pour la fête (1890). — Bataillon neuchâtelois (1878). — Les fugitifs (1880). — Fraternité militaire (1886). — Réception de l'Allemagne et de l'Italie au Tir fédéral de 1863 (1864). — Marche d'infanterie suisse (1860).

Musée du Locle : Une conversion difficile (1875). — Mort d'un général français près d'Arth (1886).

Musée de Genève : Portrait de Gustave Roux.

Musée de Fribourg : Bréviaire et Vetterli (1886).

Musée de Lucerne : Aux Verrières, 1er février 1871 (1876).

EDOUARD CASTRES

Né à Genève en 1838, Edouard Castres, après des études régulières à l'école municipale de cette ville, se destinait d'abord à la peinture sur émail. En 1868, il exposait à Genève des émaux et de la céramique. Mais, au cours de son séjour à Paris, où il fréquentait l'Ecole des Beaux-Arts, il se décida pour la peinture à l'huile et spécialement pour les scènes militaires. Il débuta par une *Ambulance* que la gravure a popularisée. Dès lors, les œuvres se suivent nombreuses et obtiennent du succès. La plus importante est un

Tirailleur Suisse.

Aug. Bachelin.

Musée de Neuchâtel.

Cuisine militaire.

Aug. Bachelin. Musée de Neuchâtel.

L'entrée de l'armée de Bourbaki aux Verrières.

Aug. Bachelin. Musée de Neuchâtel.

panorama représentant l'*Entrée de l'armée française aux Verrières*, aujourd'hui dans un bâtiment spécial à Lucerne et qui renouvela le genre. Il y consacra plusieurs années et la collection de ses études, remarquables, a été achetée par la Confédération. Castres a exécuté aussi des panneaux décoratifs et des frises de grandes dimensions, la *Revue de 1840* qui orne la Mairie de Plainpalais, la décoration de la grande salle de l'Arquebuse et de la Navigation de Genève, frise exécutée en 1900. Il a peint aussi quelques portraits et des scènes de genre. Il est mort en 1902 à Etrembières (Haute-Savoie).

ŒUVRES PRINCIPALES

Musée de Genève : Batterie suisse en marche. — L'interné. — Un médecin suisse soignant des blessés français. — L'armée de Bourbaki (esquisse).
Musée de Lausanne : Bonaparte au St-Bernard.
Musée de Winterthour : Batterie française (1896).
Lucerne, Panorama : L'entrée de l'armée française aux Verrières.

Dans un pays de milices comme la Suisse, la peinture militaire n'a pas grande chance de succès. Ailleurs, où l'armée est une carrière, où le service militaire est assez long pour pouvoir tenir lieu de métier, il se forme des types, des mœurs, un esprit militaires beaucoup plus accentués que chez nous où le soldat reste citoyen et cet ensemble, enrichi par la diversité des uniformes et des scènes, forme les bases d'une peinture spécialement militaire. Pour en retrouver les éléments dans notre pays, il faut remonter au XVI^{me} siècle, à Urs Graf et à ses contemporains, soldats et lansquenets de métier, dessinateurs par occasion, qui ne se savaient pas artistes et qui sont néanmoins nos seuls peintres militaires au sens strict du mot, si l'on entend par là qu'ils ont peint des types que seul un service permanent ou tout au moins prolongé dans l'armée pouvait créer. Depuis eux jusqu'à nos jours, la peinture militaire se confond avec la peinture d'histoire, ne ressuscitant que pour célébrer un haut fait : Martin Disteli sera le portraitiste attitré du soldat du Sonderbund ; Bachelin et Castres seront, par le pinceau, les annalistes de la guerre franco-allemande de 1870-1871. Il ne semble pas que la grande tourmente de 1914 ait jusqu'à présent trouvé en Suisse son peintre par excel-

lence. Un Charlet, un Raffet, un Detaille, un Albert Lartaud ne trouveraient pas dans une armée aussi intermittente que les milices suisses, un aliment suffisant pour leur art, parce que les traits, les caractéristiques du soldat suisse s'effacent par ses fréquents retours à la vie civile.

Mais survienne quelque événement qui mette cette armée au premier plan, qui donne un relief soudain à sa vieille vertu militaire, aussitôt les peintres seront attirés vers elle autant par ses côtés pittoresques et accidentels que par la synthèse de ce qu'elle est aux yeux du peuple : la sauvegarde du pays.

C'est ce qu'essaya Bachelin, et s'il ne le réussit pas toujours, c'est quelquefois tant mieux pour son œuvre. Au retour du tir fédéral de 1863, où sa fibre patriotique avait vibré, il écrivait à un ami :

Je me suis mis en tête de faire de la peinture qui ait une raison d'être, c'est-à-dire de peindre des scènes qui rendent des sentiments grands, généreux, profitables à l'esprit patriotique et à la morale... Je veux peindre des choses qui portent l'esprit à la morale dans toutes ses conceptions, quelque chose qui grandisse le cœur, les sentiments, l'amour de la patrie, l'amour du vrai, l'amour de la nature. Je laisserai de côté, petit à petit, c'est-à-dire autant que l'argent me le permettra, les scènes pittoresques, les scènes de genre, où l'esprit seul est charmé, et quand je serai arrivé à soulever les nobles et grandes passions du peuple, alors je serai content. Voilà ma philosophie en fait d'art, voilà où tournent mes pensées et mes études. Ceci est ma confession [1].

C'est dans cette pensée plus patriotique qu'esthétique qu'il avait peint quelques années auparavant la *Suisse au bord du Rhin,* tableau dans lequel il a représenté la Suisse par un seul soldat, l'âme du pays dans une seule tête ; il avouait que c'était une chose belle, mais difficile. Dans un large et sobre paysage d'hiver, un carabinier, debout, veille l'arme au bras, et c'est tout. La synthèse est un peu fruste et le symbole primaire ; l'auteur de la facétie que Bachelin trouva inscrite sur l'esquisse de ce tableau dans l'atelier de Couture : « Bachelin, fabricant d'affûts pour Paris et départements ! » n'avait peut-être

[1] Cette lettre est empruntée à l'excellente monographie que M. Ph. Godet a consacrée à Aug. Bachelin, sous le titre d'*Art et Patrie* (Paris, 1893).

L'ambulance.

Ed. Castres.

Fondation Gottfried Keller.

Le récit de l'interné.

Ed. Castres. Musée de Genève.

pas tout à fait tort : l'œuvre ferait une excellente enseigne. C'est encore des mêmes préoccupations qu'est né cet autre tableau allégorique, *L'Allemagne et l'Italie au Tir fédéral de 1863* qui reste vide et déclamatoire, malgré quelque beaux morceaux. La confession « morale » de Bachelin était prématurée, fort heureusement. En se laissant simplement aller à son goût du pittoresque, il a fait sans le savoir une peinture qui a sa raison d'être, selon sa propre expression. Bachelin, esprit curieux et diversement sollicité, œil vif et à la caresse sensorielle, intelligence active en de multiples domaines, n'avait aucun don pour la peinture allégorique. C'est bien dans ces scènes pittoresques, « ces scènes de genre où l'esprit seul est amusé », répudiées par lui en 1864, qu'il faut chercher le vrai Bachelin.

Le sens du pittoresque est inné chez lui. C'est pour l'alimenter qu'il passe de l'atelier de Gleyre dont le maître « vient deux fois par semaine, corrige votre dessin, il est vrai, mais est d'une froideur extrême », à l'atelier de l'auteur de la *Décadence des Romains,* Thomas Couture, qui est l'école de la couleur et du pittoresque qu'il préfère à toutes les autres. C'était aller à l'opposé de la méthode de Gleyre qui proscrivait la pâte abondante, la hantise de la couleur et les hardiesses d'exécution. Contre une science peut-être un peu mince, mais appréciable, lentement et sûrement apprise, Bachelin obtenait en échange la dextérité et l'adresse du métier, l'art d'escamoter les difficultés, qui resteront sa faiblesse. Néanmoins, Couture qui lui disait : « Vous avez un tempérament de peintre et un sentiment pittoresque qu'il faut développer, sinon vous êtes coupable envers vous-même » soulignait ainsi ce qui devait être aussi la force de Bachelin. Malheureusement, le maître qu'une trop rapide popularité rendait célèbre, ne sut pas développer ce qu'il avait découvert chez l'élève.

Cet instinct du pittoresque fait, avec la couleur, le principal charme des tableaux de Bachelin. Que ce soit dans l'atmosphère bleue du lac de Thoune, comme dans sa *Cuisine militaire,* ou sur la neige du Jura, comme dans l'*Entrée de l'armée de l'Est aux Verrières,* il a un don admirable de preste

mise en scène, répartit les détails, trouve la tache qui anime, éclaire ou souligne. L'œuvre est enlevée en verve, à la baïonnette, pour ainsi dire, et dans la joie de la trouvaille. Analysées de près, les figures manquent de solidité, l'effort invisible faiblit visiblement par endroits. « La peinture est quelquefois un tourment pour moi par sa continuité », avouait le peintre qui avait confessé déjà en 1852 : « je tiens beaucoup à aller vite, car sitôt qu'il faut demeurer longtemps sur une chose et terminer, je m'y perds et cela m'ennuie », mots soulignés par M. Ph. Godet qui dit très justement :

Ils sont significatifs, parce qu'ils nous laissent entrevoir le côté faible de l'organisation artistique de Bachelin : « Je tiens beaucoup à aller vite. » Il avait une surabondance de vie, d'idées, de rêves très divers et, pressé par ses propres richesses, arriver à l'exécution était l'essentiel pour lui. Exprimer son sentiment, même par des moyens hâtifs, lui importait plus que d'en caresser longuement l'expression et la forme.

Si quelques figures ne sont pas assez poussées et sentent trop le modèle affublé d'uniformes, si l'ensemble est trop décoratif pour être émouvant — dans les scènes de guerre, par exemple, — l'art de Bachelin est exempt de vulgarité comme de pédanterie ; le détail pittoresque, l'invention variée et heureuse, l'imagination des trouvailles ne l'empêchent pas d'être naturel et aisé ; la palette de Bachelin est vive et animée, souvent finement nuancée, surtout dans ces jolies harmonies de bleu et de blanc que sont la plupart de ses scènes militaires suisses, toujours claires et brillantes.

Il y a un autre Bachelin que le peintre militaire et de scènes historiques : c'est le paysagiste. Il n'y attachait lui-même pas grande importance et considérait ses incursions dans ce domaine comme des vacances. Ici ses faiblesses disparaissent, ces tableautins prestement enlevés et sans figures ne demandant pas l'effort soutenu de ses grandes œuvres. Ils sont souvent exquis d'intimité et de fraîcheur. D'ailleurs presque tout ce qui pouvait être enlevé de verve est excellent chez Bachelin : croquis à la plume, dessins, illustrations, études et pochades contiennent des trésors, trop souvent perdus dans les œuvres dont l'envergure dépassait les facultés du peintre.

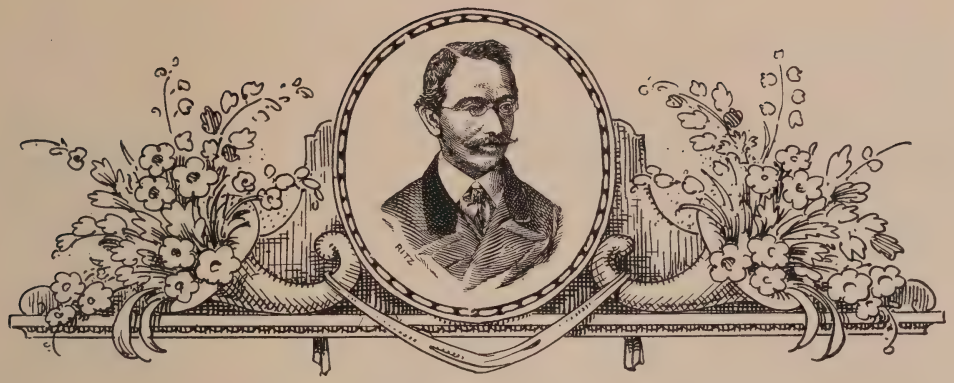
Castres a infiniment moins de brio que Bachelin. Sa peinture, plus solide, est sage, exacte et souvent photographique. Il n'a pas, comme Bachelin, la mémoire de l'œil où s'est logée la vision directe. Castres construit et agence ses tableaux en bon régisseur qui n'oublie pas toujours assez ses maîtres. Son *Récit de l'Interné,* souvenir de 1871 dans une ferme d'Appenzell, a fortement subi l'influence de Benjamin Vautier et s'alourdit de détails puérils : rien ne manque, ni l'aïeule alitée, ni l'âge mûr, ni l'enfance, pas plus le chien que le chat, sans compter le bric-à brac du mobilier. Il y a quelque imitation de Meissonnier dans l'*Ambulance,* tableau d'ailleurs heureux et d'une saine réalité, à ce point allégé de détails qu'il s'en dégage une poignante émotion. Parmi ses meilleures reconstitutions historiques, il faut placer au premier rang le solide, savant et même pittoresque *Passage du St-Bernard,* du Musée de Lausanne, où le paysage n'est pas dénué de grandeur et la science des costumes remarquable, et sa grande frise de la Salle de l'Arquebuse à Genève qui est de la bonne peinture historique.

Une des grandes œuvres de Castres fut son panorama représentant l'*Entrée de l'armée française aux Verrières* qui est peut-être un des documents les plus précis sur cet événement de notre histoire. On peut considérer le panorama comme un art inférieur, qui s'appuie sur le trompe-l'œil et impose aux peintres des obligations qui ne sont plus de leur métier. Il faut reconnaître que Castres a apporté à cette œuvre importante un soin qu'on ne trouve guère dans ce genre de productions. Les effets sont savamment calculés, la science sûre et les bons tableaux, parfaitement achevés, y abondent.

Comparée à la peinture militaire décorative et pittoresque de Bachelin, celle de Castres est moins artiste, certes, mais l'effort s'y soutient mieux et rien n'y est laissé au hasard. Si sa palette est un peu terne, c'est qu'il n'avait pas le fécond tempérament de peintre de son rival plus improvisateur. Castres se rattache à l'école naturaliste, pour qui le document exact est important et qui ne permet pas à l'imagination de sortir de la stricte réalité.

L'évolution de la peinture militaire a subi en Suisse la même progression que partout ailleurs : aux images savoureuses et robustes, aux combats furibonds entre personnages peu nombreux de ses primitifs, ont succédé les tableaux artificiels et arrangés du XVII^me^ et du XVIII^me^ siècle, les images à tendances de Disteli ; puis les artistes modernes, comme Castres et Bachelin qui se rattachent à l'école illustrée par Pils, Yvon, Meissonnier et Detaille, plus sensibles aux côtés pittoresques de la guerre, ont donné une large place au paysage, à tout ce qui permettait de créer une impression d'ensemble, une harmonie de joie ou de tristesse. En eux, l'armée a trouvé ses anecdotiers, ses conteurs, ses illustrateurs qui traitent un peu le tableau comme une pittoresque vignette agrandie. C'est une étape nouvelle, ce n'est pas un aboutissement.

L'armée suisse attend encore son peintre, la peinture militaire suisse, vraiment nationale, reste à créer.



CHAPITRE XII

UN PEINTRE VALAISAN : RAPHAËL RITZ

Fils du peintre et maître de dessin au collège de Brigue, Laurent-Justin Ritz, Raphaël Ritz est né dans cette ville le 17 janvier 1829 et reçut ses premières leçons de peinture de son père. Dans sa vingt-deuxième année, en 1851, il entre dans l'atelier des peintres religieux Deschwanden à Stans et en 1853 à l'Académie de Dusseldorf où il eut quatre maîtres successifs : Sohn, Schadow, Hildebrandt et Jordan, qui fut aussi le professeur de B. Vautier. C'est dans la capitale de la Hesse qu'il débuta, en peignant des petites scènes de genre, empruntées à la vie valaisanne, dont l'exposition eut du succès. Jusqu'en 1866, fin de ses séjours à Dusseldorf, Ritz exposa chaque année dans diverses villes d'Europe et trouva rapidement des amateurs. Sentant que le paysage était encore son point faible, il entreprit une campagne d'études dans le Nord de l'Allemagne et à Sion, où son père résidait alors et chez qui il séjourna deux ans. Il comptait se fixer définitivement à

Dusseldorf où on le retrouve en 1863, mais trois ans après, une maladie de poitrine l'obligeait à rentrer au pays. Il s'établit à Evolène et c'est là qu'il peignit ses œuvres les plus importantes. Il resta fidèle au Valais, malgré de flatteurs appels à Zurich et à Munich. Il ne s'absenta plus guère que pour visiter des expositions de peinture, auxquelles il s'intéressa toujours vivement. Plus encore, tout ce qui a trait à son canton, rencontrait sa sollicitude : il fut membre du comité de la Société des monuments historiques, collabora à plusieurs revues d'histoire et fut l'un des promoteurs du musée de Valère. Une pleurésie l'emporta à Sion le 11 avril 1894.

ŒUVRES PRINCIPALES

Musée de Zurich : Salle à Valère (1865). — Intérieur à Evolène (1867). — Chapelle de Tourbillon (1871). — Intérieur d'église (1870). — Cour d'une maison (1871).
Musée de Berne : Ingénieurs dans la montagne (1870). — Huit études de Valère. — Village de Vissoie (1868). — Pèlerinage de Longeborgne.
Musée de Bâle : Les pèlerins de Savièze (1893).
Musée de Soleure : Messe au bord du lac (1863).
Musée de St-Gall : Repos des touristes (1876).
Musée de Vevey : Intérieur à Evolène (1865). — Vieille cuisine à Valère (1865).
Musée de Neuchâtel : Rue à Evolène (1884).
Musée de Genève : Etudes au village (1884).
Sion, Conseil d'Etat : La correction du Rhône (1888).

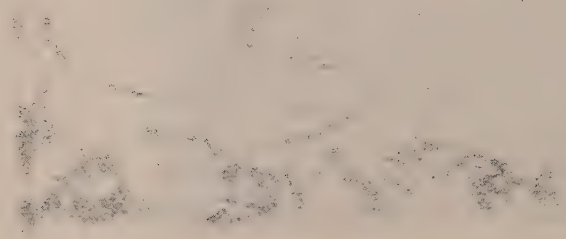
Le Valais est entré relativement tard dans l'art romand. Lorsque les peintres, les Calame, les Diday, découvraient le paysage alpestre, c'est surtout vers l'Oberland bernois et le lac de Lucerne qu'ils se dirigeaient : leurs grandes victoires sont des vues du Staubbach, de la Handeck, du Rosenlaui : leurs sujets ne s'écartent guère du massif compris entre Meiringen, l'Eiger, le Wetterhorn d'une part, ou du Rigi au St-Gothard, de l'autre. Diday, plus que Calame, est remonté le Léman, mais il dépasse de peu le Bouveret ; tout au plus se hasarde-t-il jusqu'à Pissevache. Calame a peint, il est vrai, un *Mont-Rose,* vu de loin et fait de souvenirs recomposés avec une certaine fantaisie. Ces pionniers du paysage alpestre étaient, malgré tout, dans le choix de leurs motifs, à la remorque des peintres d'aquatintes et graveurs d'es-

Ingénieurs dans la montagne.

Raphaël Ritz. Musée de Berne.

Jeu sans enjeu.

Raphaël Ritz. Propriété particulière, Zurich.



Messe au bord du lac.

Raphaël Ritz. Musée de Soleure.

tampes qui suivaient eux-mêmes le grand mouvement des touristes. Passé Martigny, plus loin que Brigue, le Valais restait terre inconnue.

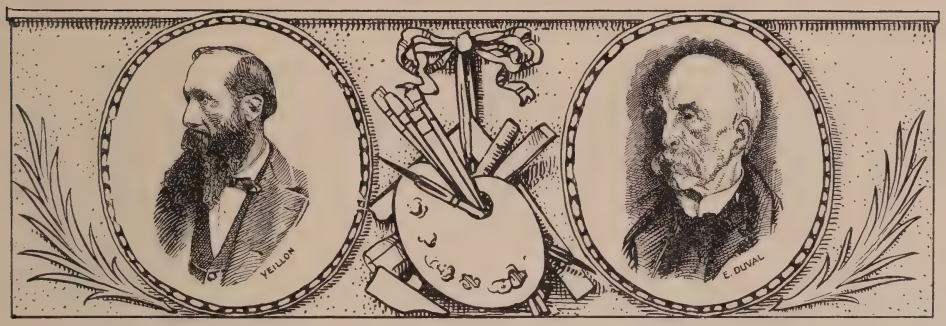
Raphaël Ritz fut le premier à le révéler ; rarement un artiste s'attacha avec une telle constance à son canton, rarement vit-on telle exclusivité dans le choix de ses sujets. Au début de sa carrière, on peut le croire perdu pour son pays : il est apprécié à Dusseldorf où les sociétés d'artistes le réclament et les expositions l'accueillent ; sa peinture trouve des amateurs dans toute l'Allemagne ; Danzig, Hanovre, voire même le roi de Prusse, achètent ses tableaux. Sa réputation s'étend : il expose à Bruxelles, à Liège, à Vienne où il obtient une médaille d'or. A part quelques mois de vacances en Suisse, il vit en terre étrangère ; son premier voyage d'études de quelque importance le conduit de la Westphalie au Nord de l'Allemagne, jusqu'à Brême. S'il fait un séjour prolongé dans le Valais — deux ans (1864-1866) — c'est surtout pour étudier le paysage qui est son point faible ; son désir ardent est de rentrer à Dusseldorf, sa seconde patrie.

Puis s'opère un brusque changement : une maladie de poitrine le cloue dans son pays natal. Sitôt rétabli, le voilà à Evolène, refusant les appels de l'étranger et décidé à ne plus quitter son Valais. Sa production ne cessera pas, dès lors, d'être valaisanne : en 1868, il peint le *Pèlerinage de Longeborgne,* tableau à figures nombreuses qu'un amateur emporta jalousement à Paris et dont on voit une étude au Musée de Berne ; l'année suivante, c'est le *Dimanche au col du Sanetsch* et la *Diseuse de bonne aventure,* qu'il place dans l'intérieur de ce Valère qui est devenu son site préféré et l'objet de sa sollicitude. Il passe l'automne de 1869 dans le val d'Antigorio et au Simplon, d'où il rentre avec de nombreuses études et où lui vient l'idée du tableau des *Ingénieurs dans la montagne,* qu'il termine l'année suivante et qu'on lui commanda dix fois.

Le pinceau de Ritz, inlassablement, célébra toute sa vie et peignit avec amour les gens et la nature de son pays et quelques coins avec une préférence marquée : Valère, les Mayens de Sion, le Cervin, Savièze, Evolène, ont

été découverts par lui. Au début de sa carrière, Ritz ne s'est pas dégagé encore de l'influence de l'école de Dusseldorf, mère de la peinture de genre vers 1850 ; on y étudiait surtout la figure, sans attacher grande importance au paysage, et on y préparait une palette fortement chargée de bruns, de gris sales et de noirs, une sauce qui fut célèbre en son temps. Ritz chercha constamment à lutter contre cette influence trop marquée. Certes, il est toujours resté un peintre de genre dans la tradition allemande, se plaisant à l'anecdote et ne comprenant guère le paysage sans figures. Mais, peu à peu, le paysagiste parvient à égaliser le remarquable peintre de figures qu'il était et quelquefois aussi, il a peint d'excellents paysages sans personnages. Il a fait de vaillants efforts pour alléger sa palette et remplacer les recettes et la lumière d'atelier par une confrontation avec la nature. Dans ses dernières œuvres, on constate qu'il s'acheminait avec bonheur vers le plein-airisme.

Raphaël Ritz est un beau type de peintre autochtone, dont l'art s'est nourri uniquement du sol national et qui n'a eu d'autre idéal que de fixer, en des tableaux toujours consciencieux et précis, souvent charmants, les aspects de son petit pays. Le Valais, qui l'a surnommé le *Raphaël valaisan* ou le *Raphaël des Alpes,* est justement fier de lui. Il est resté en dehors du grand courant qui entraînait les peintres vers les sites célèbres de l'Oberland bernois et de leurs préoccupations de paysage alpestre. Il a peint son pays, visité ou non, célèbre ou non, en toute simplicité et en toute indépendance, laissant derrière lui une œuvre sincère et sans prétention qui eut sa répercussion sur ses contemporains. En effet, grâce à lui, le Valais dédaigné par Diday et Calame, allait s'ouvrir à leurs élèves, et à de nombreux peintres romands : Albert Lugardon « découvre » Chanrion, Ravel affectionne Chandolin, Savièze et d'autres villages deviennent des colonies d'artistes : Biéler, Bille, Vallet, H. van Muyden, Dallèves doivent à Raphaël Ritz l'initiation d'un précurseur.



CHAPITRE XIII

DEUX ORIENTALISTES : DUVAL ET VEILLON

ETIENNE DUVAL

Nous avons rencontré la famille Duval dans le chapitre consacré à l'ancienne école genevoise de peinture. Le père du peintre Duval est cet amateur éclairé, François Duval, dont la galerie de tableaux était célèbre et qui devait épouser la fille du peintre Adam Toepffer que Massot a représentée dans cet intérieur délicat (page 47). Etienne Duval est né à Genève le 6 janvier 1824. Voué aux mathématiques, il sentit son goût inné pour l'art s'affirmer pendant un séjour à Paris et obtint, à son retour en 1844, l'autorisation d'entrer dans l'atelier de Calame, qui partait pour l'Italie. Ce voyage, demeuré sans influence sur le maître et sur plusieurs de ses élèves, impressionna fortement le jeune Duval. Il y revint

presque chaque année. En 1869, il partit pour l'Egypte et remonta le Nil jusqu'aux secondes cataractes. Il refit ce voyage encore deux fois, en 1874 avec Auguste Veillon, et en 1883. Il ne quitta dès lors plus guère Genève, vivant de ses souvenirs et des nombreuses études qu'il avait amassées. Il envoyait aux expositions suisses des paysages classiques, principalement des sites d'Egypte, dont on admira l'ordonnance rythmique. Jusqu'à sa mort, survenue à Genève le 27 mai 1914, Etienne Duval ne cessa de produire des œuvres de haute valeur.

ŒUVRES PRINCIPALES

Musée de Genève : Le soir. — Le Val d'Arno (1900). — Soir au bord du Nil. — Bord de mer. — Campement au désert.

Genève, Ariana : Le Djebel-Seboua en Basse-Nubie (1888). — Paysage romain (1875). — Le tombeau des Marabouts. — Environs de Sion.

Musée de Vevey : Orphée.

Musée de Neuchâtel : La montagne du Lion en Basse-Nubie (1878).

Musée de St-Gall : Crépuscule sur le Nil.

Musée de Zurich : Paysage d'Egypte.

Musée de Lucerne : Paysage d'Egypte.

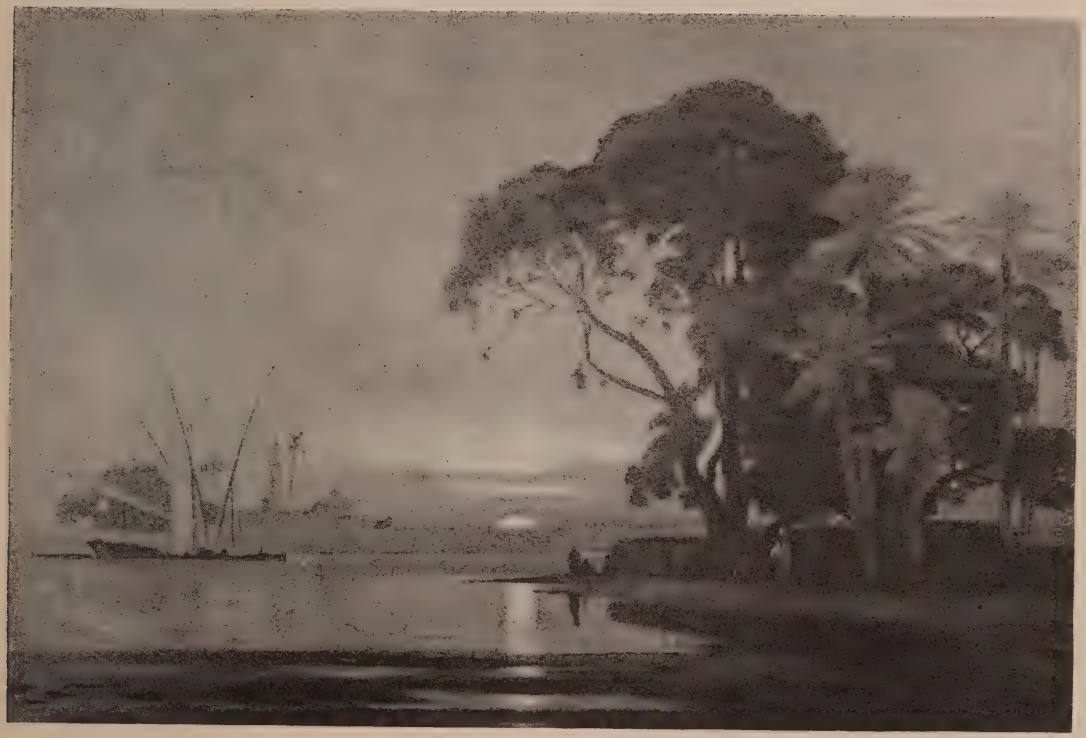
AUGUSTE VEILLON

Fils d'un notaire, Auguste Veillon est né à Bex le 29 décembre 1834 et fait ses premières études au Collège de Lausanne. Il visite fréquemment le Musée de cette ville, y copie des tableaux, si bien que Guignard, son maître de dessin, le remarque et s'intéresse à lui. Mais le père du peintre ne voyait pas avec plaisir l'orientation de son fils qu'il destinait à la théologie. Veillon réussit toutefois à vaincre la résistance paternelle ; en 1857, il est élève de Diday à Genève, chez qui il ne resta qu'un an. En octobre 1858, il est à Paris où il fréquente, sans en être un élève régulier, l'atelier de Fromentin qui devait l'initier à l'Orient. De retour à Bex, il se met à peindre des paysages des environs, qui trouvent amateur. Il passe le printemps de 1862 à Londres, l'automne et l'hiver suivants à Rome, où il se marie. Un séjour en Engadine avec sa jeune femme, une précédente campagne dans l'Oberland bernois avec Aug. de Pourtalès, le poussent vers le paysage alpestre. En 1863, il s'établit définitivement à Genève. Ainsi que nous l'avons dit plus haut, il visita l'Egypte en 1873-74 avec Etienne Duval. Grand voyageur, il est en Hollande en 1880 et en 1883, en Tunisie en 1884, de nouveau en Egypte en 1885 ; en 1886 et 1887, il traverse la Palestine, Jérusalem, le

Printemps au bord du lac de Brienz.

Veillon.

Musée de Berne.



Bords du Nil.

Veillon. Musée de Lausanne.

lac de Tibériade, Damas. Il y retourne en 1888 et revient par Constantinople et la Grèce. Une de ses dernières campagnes fut le lac de Thoune et celui de Brienz. Auguste Veillon est mort à Genève le 5 janvier 1890.

ŒUVRES PRINCIPALES

Musée de Lausanne : Soir à Brunnen (1867). — Bords du Nil. — Le château d'Hertenstein (1889).
Musée de Genève : Lac de Tibériade. — Le saule.
Genève, Ariana : Le Nil près de Philoé. — Café arabe.
Musée de Neuchâtel : Près de la Spezzia.
Musée de Berne : Printemps au bord du lac de Brienz (1866). — Tombeau des Califes (1890).
Musée de Bâle : La lagune à Venise.
Musée de Soleure : Au bord du lac d'Uri.
Musée de Winterthour : Automne, lac des Quatre-Cantons (1867). — Les Mythen.

Peu de peintres romands ont échappé autant que Duval et Veillon à l'influence de leurs maîtres. Ceux-ci n'étaient pourtant pas les premiers venus : ils se nommaient Diday et Calame. Le premier, fougueux improvisateur, habile à camper un tableau à effet, n'a pas eu d'élève plus opposé à sa manière que le fin poète Veillon, rêveur épris de calme, ennemi des moyens faciles et vulgaires. Rien de plus contraire aussi au génie romantique et sombre de Calame que la lumineuse sérénité d'Etienne Duval. Celui-ci, d'ailleurs, fort lié avec Barthélemy Menn, écoutait volontiers ses conseils et Veillon a trop étudié Corot — comme Menn — pour que son art ne s'en ressente.

L'Italie, puis l'Orient, l'Orient surtout, a été la source de leur art. Veillon revient « enchanté, émerveillé, ravi » de son voyage en Haute-Egypte. Ce vieux Suisse qui tourne à l'Egyptien, selon sa propre expression, écrit en 1885, à son ami Robinet :

Pendant mon séjour au Caire, j'ai buché comme un misérable. Je n'ai pas (comme vous me l'auriez probablement conseillé) peint les grains de sable du désert, mais, selon ma mauvaise habitude, les masses. Mon voyage à Thèbes, d'où je rapporte pas mal de dessins, a été un repos et m'a permis de voir une fois le grand Nil, ce fleuve majestueux qu'on ne

peut se lasser d'admirer. Et les figures, que c'est beau ! des Antiques ! Et dire que je ne suis qu'un misérable paaay-sagiste ! Si je ne puis rendre ces types admirables, j'en jouis du moins. C'est déjà quelque chose. Vous ne pouvez croire, combien, en rentrant en Suisse, notre costume, nos types m'ont toujours paru affreux, lourds et gauches.

Il avait pourtant débuté par le paysage suisse et y revenait volontiers ; sa dernière campagne d'artiste a été le lac de Thoune. Mais l'Orient fut une révélation et lui donna des yeux nouveaux. S'il reprend son motif suisse, il le choisira de préférence en quelque pays clément et ensoleillé. En 1888, après un séjour à Meiringen, il confie au même ami :

En revoyant mes vieux motifs, je me suis laissé empoigner, puis, quand j'ai voulu peindre, je me suis aperçu que, si, il y a 20 ans, Meyringen m'a décidé à abandonner plus ou moins la Suisse pour le midi, je n'avais pas eu si tort. Cours d'eau magnifiques, belles mousses, nature grandiose ; mais tout cela un peu lourd, matériel ; surtout quand le soleil donne, ce sont des oppositions terribles de noir et de blanc. Bref, pendant trois jours j'ai buché du matin au soir ; puis le découragement m'a pris, j'ai rêvé Orient, belles lignes, harmonies charmantes, et me voilà partant directement pour « Genf », par une journée radieuse. Le lac de Brienz est ravissant ; mais le soir, à 4 heures, quand le train est arrivé sur les monts de Cully, il fallait voir notre *lac !...*

L'Orient répondait incontestablement à ses aspirations de peintre : pour lui, un paysage était un état d'âme et son âme se complaisait aux aspects paisibles de la nature, à l'espace, aux grandes lignes. On peut passer en revue tous ses tableaux, paysages suisses ou orientaux, on y trouvera rarement la note tragique, la lutte des éléments ; tout y est paix, douce mélancolie ou sourire, repos, sérénité. Ce qui l'a captivé en Orient, c'est bien moins l'intensité de la lumière, les contrastes de couleurs ou la singularité des types que les grands espaces, les nobles ondulations, les larges horizons. Certes, comparées aux visions que d'autres orientalistes ont rapportées des pays du Levant, entr'autres ce Fromentin qu'il admirait tant, ou même Etienne Duval, qui fut son compagnon de voyage, celles de Veillon peuvent paraître pâles. Elles sont d'autant plus personnelles : l'Orient est assez riche d'aspects pour que chacun y trouve son compte, un fougueux coloriste aussi bien qu'un doux poète.

Le Soir.

Et. Duval.

Musée de Genève.

Soir sur le Nil.

Et. Duval.

Musée de Genève.

Veillon est un peintre de plaine : l'Egypte, puis la Tunisie, d'où il rapporta des motifs de larges horizons et de grandes lignes planes ou ondulées et des effets de ce gris qu'il aimait tant, sont les deux pays qui l'ont inspiré le plus heureusement.

La partie suisse de son œuvre, dont la charmante *Matinée de printemps à Brienz* du Musée de Berne est le morceau capital, est peut-être moins originale que l'autre. Il n'aimait pas, on l'a vu, les « oppositions terribles de noir et de blanc » que comporte le paysage suisse et reprochait à nos verts d'être « canailles et gueulards ». C'est pourquoi il s'est efforcé de rendre notre nature à la manière de Corot ; d'où un certain enjolivement qui nuit à la vérité. Il choisissait de préférence à l'été dont l'éclairage était trop cru, selon lui, le printemps et l'automne, plus atténués dont il tempérait encore les effets par des gris et des bleus délicats. Prise en elle-même, cette *Matinée de printemps à Brienz* est une page radieuse et sereine, une harmonieuse symphonie qui, si elle nous révèle une âme de poète, ne rend pas tout à fait justice à la nature alpestre.

Veillon est allé de progrès en progrès. Portant d'abord tout son effort sur l'harmonieux groupement des masses et la synthèse du paysage — et à quel beau rythme il est parvenu, les *Bords du Nil,* du Musée de Lausanne le prouvent éloquemment — il lui arrivait parfois de négliger quelque peu la structure du premier plan. Il savait aussi que sa couleur manquait de vigueur. Dans les dernières années de sa vie, il se livra à une étude approfondie du terrain et renforça sa palette, surtout pendant sa période tunisienne. Son exposition posthume révéla quelques œuvres remarquables par le relief de leurs premiers plans et la vigueur du coloris. La mort l'a arrêté trop tôt.

L'homme était d'une rare distinction et d'un accueil parfait. Sa maison de Florissant réunissait des gens de goût et d'esprit, en des soirées artistiques demeurées célèbres. La curiosité de son esprit l'avait porté, à ses débuts, à s'occuper de céramique, puis de gravure à l'eau-forte. Son œuvre gravée, très restreinte, n'a jamais été publiée.

Le talent d'Etienne Duval présente beaucoup d'analogie avec celui de Veillon : même recherche du rythme, de l'ordonnance et de la ligne, avec des moyens supérieurs et plus d'intensité. Duval, par son éducation chez son père nourri de culture artistique, aux côtés de son grand-père, le peintre Adam Toepffer et par les leçons que lui donna son oncle Rodolphe Toepffer, est un classique authentique pour qui Homère et Virgile sont l'expression même de la vérité ; il voit et sent comme eux et ce sentiment de la beauté, enrichi par une culture étendue, qui a quelquefois chez Veillon ses défaillances, court dans les œuvres de Duval comme ces eaux invisibles et pourtant réelles dont la secrète présence fait la fertilité d'un pays. Ses poèmes ont quelque chose de plus que ceux de Veillon : sur eux passe le souffle des héros et de l'histoire.

A Genève, rentré riche d'études d'Italie et d'Egypte, il ne vit pas seulement sur ce matériel qui vaut un trésor, mais il entretient l'indispensable contact avec la nature antique, il alimente son sentiment classique par la lecture incessante de ses chantres. Son rêve serein se poursuit sans interruption jusqu'à ce que le pinceau lui tombe des mains. Le calme majestueux est la note dominante de son œuvre : tels sont la plupart de ses paysages d'Egypte, ce beau *Soir sur le Nil,* du Musée de Genève, qui a la plasticité d'un antique, ce *Djebel Seboua,* de l'Ariana d'où se dégage une si intense impression de grandeur, tels encore ces nombreux souvenirs d'Egypte qu'on put admirer dans nos expositions. Le *Val d'Arno* est, par contre, une page presque romantique dans cette œuvre sereine : un fin paysage florentin court en frise au centre du tableau, entre un ciel en fureur et un large premier plan de rochers chaotiques où médite la tragique silhouette du poète ; malgré son ardeur, selon l'expression de G. Valette, « la majesté des lignes, la sobriété des indications, la largeur calme de la vision, marquent cette toile du sceau classique qui distingue toute l'œuvre de Duval ». L'éternel, l'invariable paysage d'Egypte, monotone et somptueux tout à la fois a été la lyre sur laquelle Duval a chanté l'éternelle et invariable aspiration de l'homme vers la beauté, avec tout ce que cette aspiration contient de splendeurs et de mystères. Aussi y a-t-il peu de figures

dans ses paysages, tout au plus une felouque noire à voile triangulaire se blottit-elle, le soir, dans l'ombre de la rive. Sous le vaste ciel se déroule l'immensité pétrie par des civilisations sans nombre et baignée de mystère.

Il est possible que le paysage suisse, avec ses horizons fermés, ses lignes cassées, son manque d'étendue, sa couleur sans intensité, ne satisfasse pas les poètes épris d'espace et de lumière. Ce n'est pas pour suivre un courant, celui des orientalistes français, qu'un peintre d'une culture aussi affinée et étendue que Duval, qu'un poète épris de lignes apaisées et de couleurs tendres comme Veillon, sont allés chercher sous d'autres climats ce qu'ils ne trouvaient pas chez nous. C'était une sollicitation impérieuse de leur nature d'artiste. Sont-ils moins romands pour cela? Nous ne le pensons pas. Leurs œuvres ne sauraient être confondues avec celles de leurs émules français, Fromentin, Delacroix, Decamps ou Marilhat, acharnés sur la couleur locale et la note pittoresque. La beauté classique, le mystère qu'un Duval donne au paysage oriental, la poésie attendrie que lui prête un Veillon ont leurs racines dans leur culture romande et l'origine de leurs visions est née au bord du Léman ; en Italie, en Tunisie, en Egypte, ils ont trouvé l'expression complète du poème qu'ils ont entendu tout jeunes, lorsqu'ils ouvraient les yeux sur cette terre classique aussi qu'est leur pays natal.

CHAPITRE XIV

UN PEINTRE FRIBOURGEOIS : JOSEPH REICHLEN

Né le 29 octobre 1846 à la Tour-de-Trême, Joseph Reichlen fut élevé à Bulle où, tout jeune et sans leçons, il prouve son amour inné pour le dessin en remplissant tout un album de croquis représentant des paysages et des animaux. A 19 ans, il est professeur de dessin dans les écoles de Bulle, puis en 1868 à l'école normale d'Hauterive. En peinture, il est autodidacte et avait débuté depuis longtemps lorsqu'il entra dans une école des Beaux-Arts. Jusque-là, il n'avait guère reçu que les conseils d'Albert Lugardon, lorsque celui-ci séjournait en Gruyère. C'est en 1872 que Reichlen entra pour quelques mois à l'Ecole des Beaux-Arts de Stuttgart ; en 1874, il fréquente l'atelier de Cabanel à Paris et le cours d'Yvon, à l'Ecole des Beaux-Arts, où il fut reçu 26e sur 300 concurrents. Rentré au pays, il peignit des portraits et exécuta quelques travaux pour les églises de la Tour-de-Trême et de Bulle. En 1879, il passe huit mois à Rome, copiant les tableaux des musées. En 1882, le peintre retourna à Paris, où il loua un atelier et peignit plusieurs portraits, dont celui de son compatriote,

l'écrivain Victor Tissot, et un grand tableau religieux, *Saint Paul renversant l'autel des faux dieux*. L'amour du pays le ramena à Fribourg, qu'il ne devait plus quitter ; en 1890, Reichlen fut nommé professeur de dessin au Collège St-Michel de cette ville, place qu'il a occupée jusqu'à sa mort, survenue le 9 août 1913.

ŒUVRES PRINCIPALES

Musée de Genève : Minet aux aguets (1889).

Musée de Soleure : Le Nubien Salah Davud Ibrahim (1890).

Musée de Bienne : Tête de vieillard (1896).

Musée de Berne : Méditation (1901). — Portrait du prof. François Moret (1895).

Musée de Fribourg : Armures (1878). — Vue de Gruyères (1896). — Vue de Fribourg (1901). — Deux portraits de vieillards. — La sortie de l'église ou le Kränzlé, costume singinois (1886). — La tresseuse de paille (1883). — Portrait de Mme Mivelaz en costume fribourgeois (1887). — La cascade de Grandvillars (1900).

Couvent de la Valsainte : St-Bruno et six autres tableaux d'autel (1886).

Hospice du Grand St-Bernard : St-Augustin (1877).

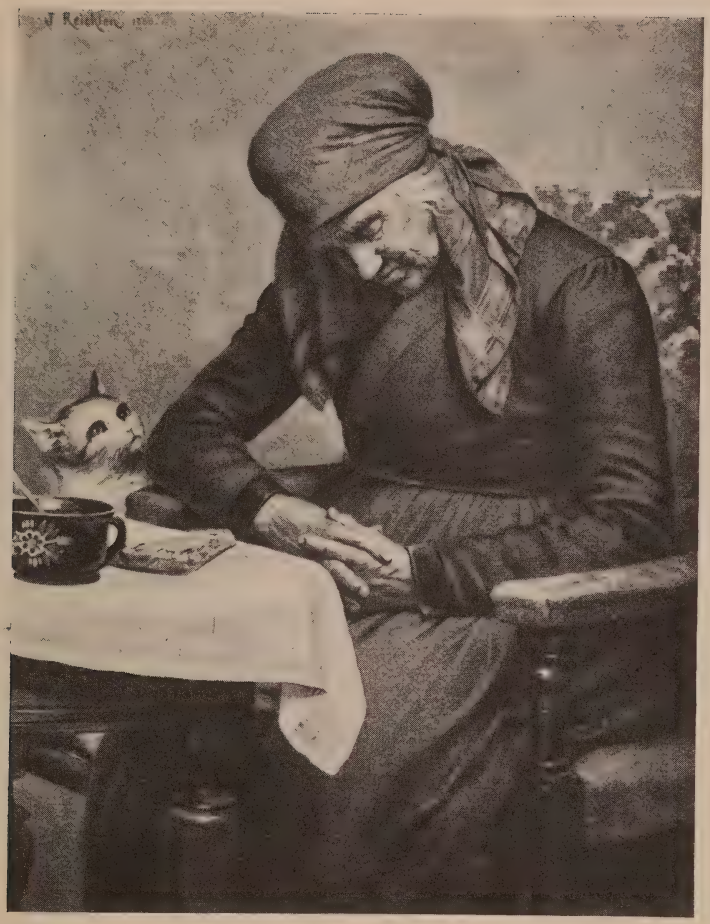
Eglise de Bulle : Nativité (1878) et différents autres tableaux.

Paris, Sacré-Cœur : St-Paul.

Clinique Clément : Fribourg : Le Père Berthier (1892).

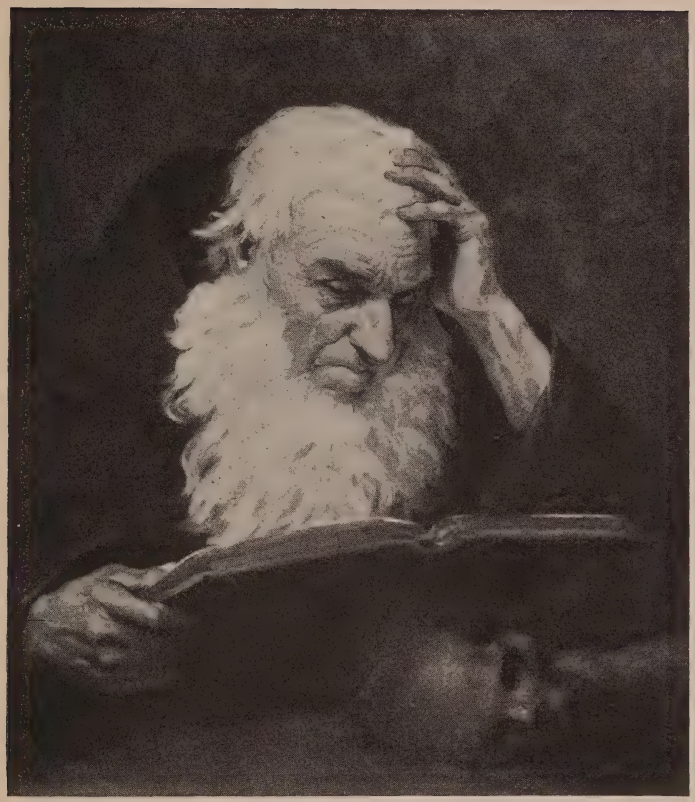
Collection J.-L. Reichlen, Lausanne : Le Pélerin Gross (1896). — Le Chaperon rouge (1889). — L'alchimiste (1900). — Le nègre Jacob (1890). — Il zappatore (Rome 1879). — Fribourg, matin d'automne (1907). — Fribourg, soir d'automne (1906). — Fribourg, porte de Morat (1902). — Singinoise (1905). — Gruyères, porte du Belluard (1901). — Crépuscule (1895). — Portrait de l'artiste (1912).

Bien que Fribourg soit peut-être la ville de Suisse où la tradition se soit perpétuée le plus longtemps sans solution de continuité, cette belle chaîne où ne manque pas un anneau n'a pas son pendant dans la peinture. Un grand artiste a jeté un éclat certain à la fin du XVme siècle, Hans Fries, dont les musées suisses et étrangers et quelques églises conservent l'œuvre naïve et réaliste, quelquefois brutale et tourmentée, d'une singulière puissance dans ses chefs-d'œuvre. Puis, à part quelques peintres locaux, plus professionnels qu'artistes, c'est un long silence jusqu'à ce qu'un autre talent, un sculpteur, cette fois, qui signe Marcello, conquière une renommée presqu'européenne.



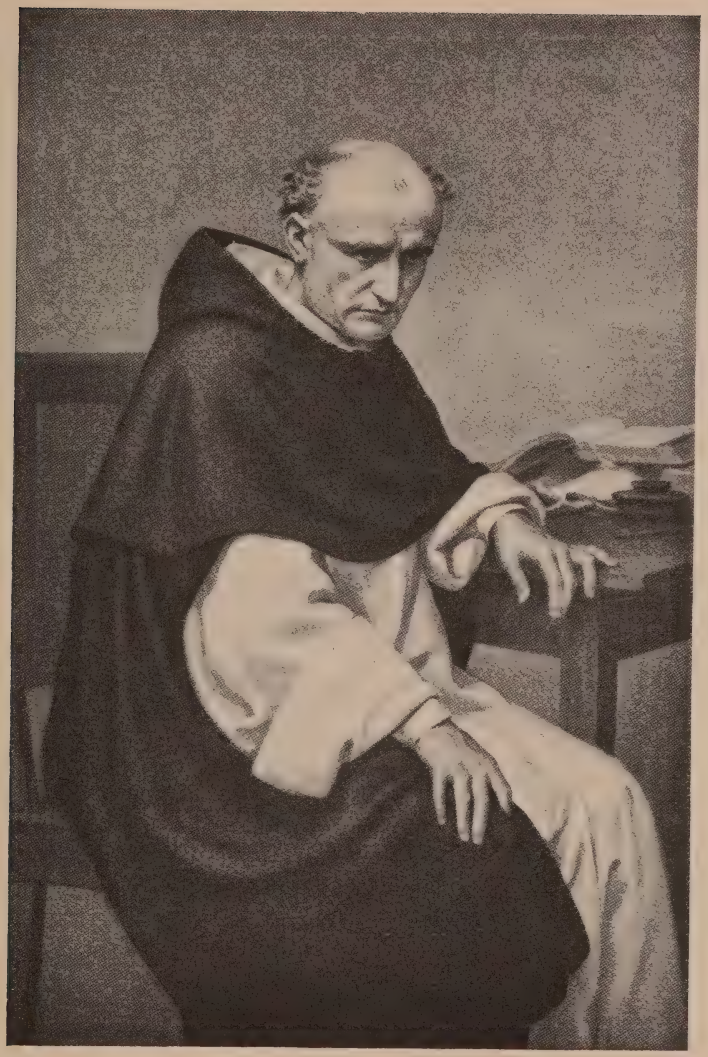
Minet aux aguets.

Jos. Reichlen. Musée de Genève.



Méditation.

Jos. Reichlen. Musée de Berne.



Le Père Berthier.

Jos. Reichlen. Clinique Clément, Fribourg.

Sous ce pseudonyme se cache la duchesse Colonna, née d'Affry, sculpteur et peintre, à qui ses succès aux Tuileries, sous le second Empire, ne font point oublier sa patrie. Elle lègue au canton de Fribourg une collection importante de ses œuvres et de celles d'autres artistes, collection qui forme aujourd'hui le Musée d'art de Fribourg. Et c'est précisément dans ce musée qu'on constate, de Hans Fries à Marcello, l'étrange silence de deux siècles, le XVII^me^ et le XVIII^me^, qui s'explique néanmoins si on considère que les familles fribourgeoises jouaient un rôle important dans le service étranger ou, à d'autres titres, dans les cours des Etats voisins. Les vieilles demeures fribourgeoises sont riches en œuvres d'art de ces deux siècles silencieux : elles ont été exécutées, en grande partie, à l'étranger ou à Fribourg par des peintres étrangers ; beaucoup sont anonymes, peu sont autochtones.

Un nom pourtant, jusqu'à ces dernières années, dorait de sa gloire le XVIII^me^ siècle artistique de Fribourg : celui d'Alexis Grimoux, qu'une erreur de Fussli, répétée par ses successeurs, fait naître à Romont. Le musée de Fribourg ne possède de lui qu'une œuvre, rapportée de Paris en 1876 par J. Reichlen, celui de Bâle deux. Mais le Louvre, Versailles, le Palais Pitti et d'autres galeries d'Europe en contiennent plusieurs. Ainsi que nous l'avons dit dans notre Introduction (page 7), de récents travaux ont jeté un doute sur l'origine suisse de ce peintre et concluent que Grimoux, peut-être de famille fribourgeoise, est né en France.

Comme Ritz pour le Valais, Joseph Reichlen aura été un des premiers artistes qui ait consacré son œuvre entière à sa terre natale. Dans sa *Fête de lutteurs* du Musée de Berne, Charles Giron a tracé de Reichlen un admirable portrait qui le résume tout entier ; sa haute silhouette, que caractérise la longue barbe blanche, se dresse au milieu de la foule rustique qui suit les péripéties de la lutte. Reichlen, sous la cape et la veste de l'armailli, est bien reconnaissable, malgré le décor et les autres figurants qui ne sont pas aussi typiques.

Reichlen est, en effet, l'enfant de la Gruyère, indéracinablement attaché à son pays, poète campagnard de naissance, gai, insouciant même, encore que cette insouciance n'ébranle jamais le respect de la tradition ni la fermeté des croyances. Ce peuple est conservateur par essence ; aux nouveautés, à ce qui n'est pas de son crû, il oppose une fine et narquoise bonhomie qui est la barrière sans brutalité, derrière laquelle il entend rester maître chez lui. Reichlen a pu faire des séjours à Stuttgart, Rome et Paris, visiter beaucoup de musées et d'expositions et, comme membre de jurys importants, voir beaucoup d'œuvres diverses, il est resté fidèle à son terroir et à sa manière de le célébrer.

Ne serait-ce qu'au point de vue iconographique, son œuvre régionaliste est immense. Il a fondé, rédigé et illustré un journal, *Le Chamois,* qui sous la forme d'une revue de famille, était une œuvre de sauvegarde du patrimoine fribourgeois. Il a dessiné des centaines de portraits et de scènes populaires pour la *Gruyère illustrée,* monument du folklore gruérien. Sites et paysages de son pays, vieilles pierres, ponts, châteaux et fontaines, chalets et demeures anciennes, gens de la campagne et notoriétés de la ville, rien de ce qui pouvait intéresser ses compatriotes n'a échappé à son pinceau. Comme paysagiste, il affectionnait particulièrement deux sites, Gruyères et Fribourg :

C'est la ville de Gruyères et ses environs que le pinceau de Reichlen s'est complu à retracer et certes, on peut dire qu'autant que Victor Tissot et plus que lui peut-être, il a contribué à faire connaître et admirer ce coin de la Suisse inconnue.

Gruyères était pour lui comme un joyau sacré ; la moindre mutilation faite à une de ses demeures anciennes le jetait dans la désolation. Aussi, aucune démarche ne lui coûtait pour sauver sa colline inspirée *et son couronnement féodal des déprédations utilitaristes. Bien avant qu'il fut question de* Heimatschutz, *il s'était constitué le champion de la beauté et toutes les traditions fribourgeoises trouvaient en lui un amateur érudit et passionné.*

La ville de Fribourg tient également une grande place dans l'œuvre de Reichlen ; nul de ceux qui les a vus ne peut oublier ses derniers tableaux, où il a fixé dans l'enveloppement bleuâtre d'une lumière matinale la silhouette dentelée de la bonne petite capitale fribourgeoise. Il a consacré, en outre, à Fribourg, toute une série de dessins dans lesquels, par son crayon patient, il a atteint les plus heureux effets [1].

[1] G. de Montenach.-*La Liberté* du 11 août 1913.

Malgré le charme indéniable de quelques toiles, et notamment d'un certain nombre d'études, l'œuvre de paysagiste de Reichlen reste assez inégale. Ce qu'il considérait comme des tableaux finis — il était d'ailleurs rarement satisfait — souffrait d'un excès de retouches au cours duquel s'évanouissaient le primesaut et la vie de l'étude primitive. Ceci est d'autant plus visible que Reichlen affectionnait les aspects fugitifs, l'heure flottante du premier matin ou du crépuscule qui demandent une grande dextérité d'exécution. S'il a eu une préférence pour Gruyères et Fribourg où il découvrait sans cesse quelque note nouvelle, son œuvre de paysagiste ne s'arrête pas là. Il a planté son chevalet sur les bords de la Sarine, à Charmey, dans le bois de Pérolles — une de ses œuvres les plus délicates — à l'Intyamon et dans cent autres coins du pays fribourgeois.

Inégale aussi, moins comme valeur que comme technique, son œuvre de portraitiste demeurera. Il a tantôt une manière large, aisée, un peu improvisée à l'instar de Frans Hals, tantôt une minutie et une précision qui rappellent Balthasar Denner. Un de ses confrères, le peintre Ernest Stuckelberg, disait, à propos du portrait du *Père Berthier,* de Reichlen, que cette œuvre plaçait cet artiste au plus haut rang parmi les peintres de notre pays. La plupart des portraits de Reichlen sont, en effet, construits et modelés avec vigueur, peints en une pâte fine, nuancée et solide. Ils sont d'une précision inexorable et d'une psychologie intelligente. Il a peint quantité d'illustrations fribourgeoises, le cardinal Mermilliod, les évêques Cosandey et Deruaz, Mgr Esseiva, le pèlerin Gross, le chanoine Schorderet, il a fait son propre portrait, celui de sa mère, œuvre remarquablement expressive, toute de piété et d'amour, et beaucoup de figures anonymes auxquelles il donnait un titre de fantaisie, comme le *Vieux au bonnet,* le *Chaperon rouge, Minet aux aguets,* l'*Homme au panier, Méditation,* etc. Le Musée de Fribourg en contient quelques-uns ; les autres sont dans des collections particulières.

Enfin, il y a un Reichlen peintre religieux, dont les tableaux décorent les autels de plusieurs églises fribourgeoises et étrangères. Il est ici de la

bonne lignée catholique et traditionnaliste. Ce sont, en définitive, les deux qualificatifs qui résument le mieux l'art de ce peintre orthodoxe, correct, un peu timoré dans son détail, mais simple et noble dans son ensemble. Il y a du bénédictin chez Reichlen et ce n'est pas sans cause que, lors d'un voyage de vacances au Mont-Cassin, on lui fit des avances pour qu'il entrât dans cet ordre. Il est bénédictin par son labeur immense, par le soin qu'il apportait à toute chose et par l'humilité de son art, son détachement des vanités et des honneurs qu'on peut rencontrer dans la carrière d'artiste.

Une des dernières pensées de Joseph Reichlen qui, non content d'être régionaliste comme peintre voulait l'être dans l'action, fut la création d'un musée gruérien, d'un musée d'art domestique fribourgeois dont s'était aussi préoccupé son compatriote et ami Victor Tissot en léguant à la ville de Bulle ses collections. Reichlen avait réuni dans son atelier des bahuts, des armoires sculptées, des ustensiles, des costumes, sans compter des documents précieux pour le folklore de sa région.

Sa collaboration aux revues locales est abondante et féconde ; que n'a-t-il pas sauvé de l'oubli, coraules, légendes, patois, coutumes et costumes ! Il s'était institué le conservateur modeste et inlassable de la poésie populaire autochtone, comme l'écrivait G. Vallette : « De cette poésie, vraiment née du sol gruérien et empreinte de son génie, jamais je n'ai goûté le charme sain et franc autant qu'en entendant le bon peintre Reichlen déclamer le poème des *Tsévré* (chevriers) de Louis Bornet, entonner le *Ranz des vaches,* ou détailler les charmants couplets de la *Fille à Colas.* »

Toutes proportions gardées, l'influence de Reichlen sur son coin de pays, est similaire à celle qu'exerça Mistral sur la Provence. Avec des moyens plus restreints et dans un pays d'une culture moins ancienne, donc sur un terrain plus aride, Reichlen aura été l'annonciateur d'une renaissance artistique et régionale fribourgeoise. Comme Mistral, dont la pensée dernière fut le *Museon arlaten,* Reichlen rêvait un musée pour son peuple.

Ce musée, s'il est créé, devrait s'appeler le Musée Joseph Reichlen.

Gruyères. Porte du Belluard

Jos. Reichlen. Collection J. L. Reichlen, Lausanne.

CHAPITRE XV

LE CHANTRE DE LA MONTAGNE : AUG. BAUD-BOVY

Descendant d'une des plus vieilles familles de la campagne genevoise, héritier, en outre, par sa mère et sa grand'mère de sang français et anglais, Auguste Baud-Bovy est né à Genève le 13 février 1848. Destiné au commerce pour lequel il manifestait une aversion ouverte, il dut vaincre la résistance des siens pour pouvoir donner suite à ses goûts artistiques. B. Menn fut son maître pendant cinq ans. Il le quitta pour subvenir aux besoins de la famille qu'il venait de fonder et fit de la peinture sur émail. En 1869, il obtenait la classe de figure aux écoles municipales d'art, fonction qu'il assuma pendant dix ans. Baud-Bovy ne devait devenir que treize ans plus tard le peintre inspiré de la montagne, treize années partagées entre son devoir professoral et l'exécution de nombreux portraits, quelques paysages et natures mortes. Courbet, réfugié en Suisse après la Commune, et devenu l'ami de Baud-Bovy exerce une influence certaine sur lui. Dès 1875, le peintre expose régulière-

ment au Salon de Paris et obtient ses premiers succès. Il est connu surtout comme portraitiste. De 1880 à 1881, il visita Madrid, Cordoue, Grenade, Tolède et plus particulièrement Séville, s'enthousiasma pour Goya et fit de nombreuses études. Après un court séjour dans le canton de Vaud, ayant abandonné le professorat, Baud-Bovy va s'installer à Paris à la fin de 1882 ; il s'y lia avec Castagnary, directeur des Beaux-Arts, Puvis de Chavannes, Rodin, Jean Dolent, Roll, Roger Marx. C'est de 1885 que date sa vraie vocation : il passa l'été à la Bundalp, au pied de la Blumlisalp, partageant la vie des bergers et l'étudiant avec une rare conscience. Il a la révélation de sa voie ; rentré pour l'hiver, il ébauche le plan d'une série de toiles consacrées à la vie du montagnard et revient l'été suivant dans les Alpes, à Bürgli, où il resta jusqu'en décembre. C'est l'époque du *Matin,* du *Soir* et de *Lioba.* Hiver à Paris, nouvel été dans l'Oberland, dans les chalets de Durrenberg où il commence deux grandes toiles, les *Bergers s'exerçant à la lutte* et la *Distribution du sel,* terminée en 1888. Cette même année, Baud-Bovy abandonne définitivement Paris et s'installe à Aeschi d'où devaient sortir tant d'œuvres magnifiques. Avec la *Descente du bois* (1890), Baud-Bovy termine son grand poème de la vie du montagnard. Sa formule va changer, la figure disparaître de sa peinture alpestre et la montagne seule va devenir son moyen d'expression. Cette nouvelle conception, qui a valu à Baud-Bovy le titre de « chantre de la montagne » débute en 1891 par ses études du Männlichen, destinées au grand *Panorama des Alpes bernoises* auquel il travaille avec Eug. Burnand et Furet ; elle reprend en 1893 par *Le matin dans la montagne, L'alpage,* les *Derniers rayons,* la *Montagne dans les nuées,* auxquels il devait ajouter plus tard des pages aussi décisives que *La Cime, La Montagne, Recueillement, Solitude, Sérénité,* etc., qui alternaient avec des paysages du lac Léman. C'est la période féconde par excellence, celle où Baud-Bovy est en pleine création. Epuisé par cette activité, il fait en 1896 un séjour de repos à Antibes et, malade, revint à Aeschi. Ses amis, Puvis de Chavannes, Roll, Rodin en tête, organisèrent à Paris une exposition de ses œuvres, qui fut triomphale et l'artiste fut consacré par l'entrée de *Sérénité* au Luxembourg. En 1898, après un hivernage dans les Grisons, il put reprendre son étude du Léman et peignit pendant l'été, à Aeschi, son dernier grand tableau, *Les premières ombres.* Il s'éteignit le 3 juin 1899 à Davos, où il était allé achever sa guérison et où il fut atteint de l'influenza. En mars 1900, une exposition posthume d'une partie de son œuvre eut lieu au Musée Rath à Genève. Elle contenait près de 200 toiles, des dessins et des études et révéla au public, qui connaissait surtout le portraitiste, le grand peintre de la montagne.

ŒUVRES PRINCIPALES

Musée de Genève : Bergers s'exerçant à la lutte (1887). — Tante Louise (1869). — La montagne (1895). — L'oncle Louis (1881). — Agonie (1893). — Portrait de Diday. — Portrait de Castagnary (1884).

Le matin (1886).

A. Baud-Bovy.

Prop. part. Genève.

Le soir (1886).

A. Baud-Bovy. Prop. particulière, Lyon.

La distribution du sel.

A. Baud-Bovy. Musée de Winterthour.

Genève, Bibliothèque publique : Portraits de Plantamour, d'Antoine Bovy (1873), de James Fazy (1879) et de Merle d'Aubigné (1879).
Musée de Lausanne : Dans l'atelier (1883). — Lioba (1886).
Musée de Bâle : La cime (1894).
Musée de Zurich : Le fumeur (1878).
Musée de Winterthour : La distribution du sel (1887). — Béatitude (1896).
Musée de Berne : Lièvre, nature morte (1876).
Commune d'Aeschi : La descente du bois (1890).
Musée de Lyon : La fin d'un jour (1894).
Paris, Luxembourg : Sérénité (1895).
Musée de Compiègne : Portrait du Comte de Gévaudan.

Le dernier mot de la peinture alpestre n'avait pas été dit par Calame, Diday et leur école ; l'élan qu'ils lui avaient donnée allait s'amoindrissant ou se modifiant, maintenu avec une orthodoxie relative par Castan, Lugardon, Humbert et quelques autres maîtres estimables qui, on le sent à leurs œuvres, peu satisfaits de la formule primitive, en cherchaient une nouvelle, chacun selon son tempérament. Aucun n'a répété, n'a imité l'auteur du *Mont-Rose,* mais aucun, non plus, n'a trouvé le renouvellement qui s'imposait.

Ce renouvellement était réservé à Auguste Baud-Bovy.

A le juger par ses débuts, rien ne le destine à cette grande tâche. Une première campagne alpestre en 1872 à Gruben n'est qu'un incident dans la vie de ce peintre qui semble se vouer au portrait ; les œuvres qu'il en rapporte, un *Glacier de Tourtemagne,* un *Chalet de Blumat*, un *Village de Gruben,* les portraits du curé et du berger, ont cette franchise, cette force souple qui ont déjà fait remarquer ses portraits, auxquels il revient après cet intermède. Il semble qu'il ait tout oublié de ce premier contact avec l'Alpe : en 1873, il se peint lui-même en costume Henri IV, il fait le portrait d'Antoine Bovy, d'autres encore, et la série, sans jamais cesser, ne diminuera que douze ans plus tard. Entretemps, sous l'influence de Courbet, visible dans les œuvres de cette époque, il peint des paysages et des natures mortes, qui sont d'admirables morceaux, comme le *Lièvre* du Musée de Berne peint sans effort, nuancé d'ombres

chaudes et d'une pâte si fluide. Lors de son exposition au Salon, Judith Gauthier écrivait : « C'est non seulement la seule nature morte qui mérite quelque attention, mais encore c'est un des meilleurs morceaux de peinture à l'Exposition ». Années à portraits encore que celles qui vont de 1876 à 1879 : Baud-Bovy envoie successivement au Salon sa *Vieille dame filant,* la *Vieille dame tricotant* et ce *Fumeur* dont s'enorgueillit le Musée de Zurich, « portrait de dessin très serré, encore que très libre et fort aisé dans sa pose, œuvre d'un artiste en pleine possession de son métier ; il n'y a plus de tâtonnements, comme dans tels portraits exécutés précédemment, la tête est peinte avec une vérité et une force surprenantes. On a beaucoup dit que c'était du Courbet des meilleurs jours et, sans doute, l'influence de ce maître y est sensible, jusque dans ses procédés, dans ces préparations sombres qui jouèrent plus d'un tour à ceux qui s'en servirent ; elle laisse cependant à l'auteur une large personnalité que caractérise un faire fluide jusque dans les morceaux les plus vigoureux » [1]. Ce portrait trouve un pendant dans le *Buveur,* suivi de ceux de *Rochefort,* d'*Olivier Pain,* de *Desboutins,* de *James Fazy,* de *Merle d'Aubigné,* du *peintre Gros,* d'*Hugues Darier,* de plusieurs *Esquisses d'enfants* qui font de Baud-Bovy un précurseur de Carrière.

Après cette première étape où la personnalité de l'artiste se dégage peu à peu de l'influence de Courbet, s'ouvre une courte mais fructueuse deuxième période : c'est le voyage d'Espagne de 1881. Il en revient avec un pinceau plus souple et une palette plus colorée ; il ne devait jamais oublier ce qu'il avait appris chez Vélasquez et Goya. Enfin, un dernier maître allait apporter un élément au talent désormais mûr et définitif de Baud-Bovy : Corot, qu'il a connu personnellement et dont il s'éprend à Paris. Il complétait ainsi le cycle de sa formation à travers laquelle il cherchait, dans les exils, les voyages, dans la peinture de sujets étrangers à la montagne, sa voie véritable. M. Charles Morice, dans la plaquette qu'il a consacrée au « chantre de la montagne » a judicieusement discerné ce moment psychologique :

[1] Jacques Mayor. Préface du catalogue de l'Exposition Baud-Bovy. Genève 1900.

Bergers s'exerçant à la lutte.

A. Baud-Bovy. Musée de Genève.

La descente du bois (1890).

A. Baud-Bovy. Commune d'Aeschi.

A. Baud-Bovy. *La montagne.* Musée de Genève.

A la distance de mois et de lieues, dans sa mémoire, Baud-Bovy comprit profondément le charme du recul où s'installe Corot pour contempler et pénétrer la nature ; il comprit que l'au-delà de la réalisation est le seul intérêt poignant de l'œuvre d'art, comme il est l'âme même de la nature. Une synthèse de l'Alpe ainsi peu à peu se fit dans son esprit. Il dépassait les premiers *aspects et leur netteté limitée, il concevait la vérité belle du mystère des fonds et leur malaccessible gloire.*

Et quand la synthèse fut achevée dans son esprit, quand il eut, penchant déjà, ou plutôt déjà s'élevant au symbolisme, définitivement renoncé aux chemins creux du réalisme, Baud-Bovy, se sentant renouvelé, éprouva l'irrésistible besoin d'affronter sa nouvelle âme à la Montagne éternelle. Il quitta Paris, il s'en fut dans l'Oberland.

C'est d'alors que datent ses meilleures œuvres et sa conquête de la Montagne.

Ici se produit un curieux phénomène. Ce peintre à l'apogée de son talent, chez qui les influences salutaires des maîtres ont affirmé en les affinant les qualités d'énergie, de souplesse, d'intimité, d'observation et de couleur, ce maître désormais accompli, armé pour la lutte qu'il commence, se trouve désemparé devant l'immensité du sujet. Comme un enfant, comme un élève, il tâtonne, il perd pied, il peint de maladroites études. Désarroi momentané, d'ailleurs, car il se ressaisira vite.

Il conçoit alors cette série des *Gestes héroïques du berger,* illustrée par le *Matin,* le *Soir,* les *Bergers s'exerçant à la lutte, Lioba !, La distribution du sel,* la *Descente du bois.* On n'est plus au temps de Calame où le paysage alpestre se fait à l'atelier sur des études, des motifs enlevés sur place, combinés et sophistiqués pour faire un tableau selon le credo du maître.

Baud-Bovy se retrempe, redevient l'homme vigoureux qui se mesure avec les pâtres, l'artiste audacieux qui tente ce que nul n'a tenté avant lui : de peindre d'après nature sur une toile de 3 m. 20 sur 2 m. 50, que l'on amarre comme une voile de navire. Et il peint là en toute sérénité, mettant à rendre ce qu'il voit toute sa vie ; il peint à côté du précipice, grimpé sur une échelle longue de plusieurs mètres ; il faut se mettre à plusieurs pour amener et redescendre la toile, la couchée dans le rude chalet de Durrenberg est au plus haut degré inconfortable. En somme, c'est un labeur colossal, un immense effort de volonté [1].

[1] J. Mayor, loc. cit.

Ce portraitiste brillant et fort appliquait non seulement ses dons de physionomiste, mais insufflait sa belle âme de poète à l'habitant solitaire des montagnes qu'il surprend, comme Millet ses paysans, dans ses gestes à la fois quotidiens et éternels. Il rejette les innombrables détails par quoi l'œil est sollicité sur les hauteurs et ne veut retenir que le sentiment de l'ensemble. « En conscience, écrit M. Roger Marx, il est peu de créations aussi représentatives des mœurs locales, et l'étonnement vient que l'estampe ne leur ait pas décerné d'emblée la popularité. Des êtres y paraissent notés dans leurs familières allures et leur vrai milieu, avec une volonté si ferme d'éliminer le détail anecdotique, d'échapper à l'accidentel et au contemporain que l'esprit garde le souvenir de types élevés à la généralisation et pour jamais définis. »

* * *

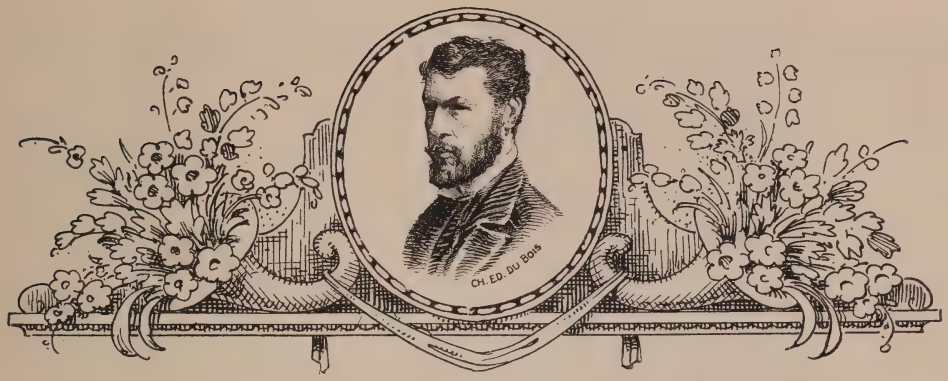
Le succès que rencontrent ces magnifiques poèmes alpestres aurait pu suffire à un artiste moins épris d'idéal que Baud-Bovy. Il n'était pas de ceux que la gloire asservit, mais de ceux qu'elle oblige. Il abandonna ses *Gestes héroïques* pour poursuivre un idéal plus élevé : il avait compris que la représentation de la figure humaine dans le paysage alpestre comportait un élément disparate. L'harmonie ne s'établit pas complètement : l'un ou l'autre doit être sacrifié, l'homme ou la nature. Donner au paysage seul un caractère d'humanité, lui faire exprimer, sans figure, les aspirations, les pensées, l'état d'âme de l'homme, tel fut désormais son but. Telle est la conception originale du paysage alpestre, celle qui n'appartient qu'à Baud-Bovy. Conquérir la création pour en faire le porte-parole des sentiments et des pensées de la créature, dompter la matière pour lui faire parler le langage de l'esprit, c'est atteindre aux plus hauts sommets de l'idéal. Malgré les conseils de ses amis, les supplications des siens, car sa santé s'altérait à ce rude labeur, Baud-Bovy retourne en 1894 à Bund et exécute pendant les dernières années qu'il lui reste à vivre, ces pages d'importance capitale aux titres symboliques : *La Cime,* les *Premiers rayons,* la *Fin d'un jour, La Montagne, Calme, Béatitude, Sérénité,*

l'*Océan de Brouillard, Les premières ombres,* son dernier tableau. Il faut déplorer que nos musées suisses n'aient su garder que trois œuvres de cette dernière et décisive manière de l'artiste : Genève a *La Montagne,* Bâle, *La Cime,* et Winterthour *Béatitude*. Dans une étude sur *Sérénité*, achetée en 1895 pour le Musée du Luxembourg, M. Charles Morice donne une excellente appréciation de l'art de Baud-Bovy :

Un sentiment de conquête anime cette grande page à l'écriture calmée. Il semble que l'esprit, avec l'œil qui ne trouve en aucune péripétie secondaire où s'arrêter, s'en aille par là pour toujours au-delà de tous les horizons. Bien aveugle qui ne verrait, dans cette pacification même des lignes, dans cette douce fusion harmonieuse des tons, une paix — en effet — conquise au prix d'incalculables sacrifices, et qui n'est pas sans laisser palpiter dans ses profondeurs les plus ardentes passions...

Le paysage, ainsi compris, est de la poésie essentielle. Cette eau vaste, pure, profonde, caressée plutôt qu'elle n'est retenue et enfermée par ses rivages, et toute vibrante sous la gloire du soleil, s'offre religieusement à lui, comme une âme à Dieu, comme une âme qui se dévoilerait dans toute sa vérité, et, de se dire, s'innocenterait. Car il y a, dans la tendresse mystique d'une telle peinture, un accent vierge, certes incommunicable à qui, de soi, ne le percevrait pas. C'est légèrement et, en quelque sorte lentement dit, par des retours sans insistance, et la forme s'efforce de s'effacer, dans un sacrifice entier à la Beauté sans images. C'est de la peinture, mais c'est de la peinture encore, *et cela rejoint la musique en invitant la poésie.*

L'ambition de peindre la montagne pour elle-même avait déjà tenté les précurseurs de la peinture alpestre. Calame, en quelques rares pages, a donné un langage à son majestueux silence, mais personne, avant Baud-Bovy et Segantini n'était parvenu à cette synthèse admirable, à cette variété d'expressions, à ce mysticisme. Dans ce sens, l'effort de Baud-Bovy dépasse celui de Segantini : le paysage de l'Italien se passe malaisément de figures et le peintre en invente même pour renforcer son symbole. L'art de Baud-Bovy est plus dépouillé, plus sobre et partant plus grand.



CHAPITRE XVI

CHARLES-EDOUARD DU BOIS

Charles-Edouard Du Bois est né le 19 octobre 1847 à West-Hoboken près de New-York de parents originaires du Locle. Il fit ses premières classes à Hoboken, puis dans un collège de New-York. De 1863 à 1865, il suivit les cours du Lycée Charlemagne à Paris. En Amérique, il avait déjà montré des dispositions spéciales pour le dessin dont s'était aperçu son père qui, ancien graveur d'horlogerie, lui donna ses premières leçons. Pendant un séjour que fit le jeune artiste à St-Aubin, il put profiter des leçons de M. Jecklin, professeur modeste et excellent pédagogue qui fut frappé du talent de Du Bois. Toutefois le jeune homme était destiné au commerce ; on l'envoya dans ce but apprendre l'allemand à Stuttgart où il put fréquenter l'Académie des Beaux-Arts pendant ses heures de loisir. Il se lia avec plusieurs jeunes Suisses, d'une amitié solide avec le peintre Alfred Berthoud entr'autres et fréquentait la petite colonie suisse que réunissait fréquemment le consul J. L. Grellet dans son hospitalière demeure. En 1866, Du Bois retourne avec ses parents en Amérique et fait un apprentissage de commerce dans un comptoir de mercerie. Pendant deux ans se livre en lui une lutte entre sa vocation d'artiste et son devoir filial ; en 1867, son père, constatant que la peinture était un goût profond chez son fils, l'autorisa à s'y

consacrer. Du Bois débarque à Paris en 1867 et prend pension chez le poète Juste Olivier où il trouva un milieu d'élite : Sainte-Beuve, Gustave Planche, Cherbuliez, etc. Il fréquentait l'atelier de Gleyre. Ses étés se passaient en Suisse d'où il rapporta, en 1869, sa première toile admise au Salon, le *Lac de Lucerne après la pluie*. La guerre de 1870 le chasse en Italie, à Rome, à Naples ; et pendant l'été 1872, il fait une campagne dans l'Oberland, à Brienz et travaille ensuite dans le Jura neuchâtelois. A la fin de la même année, Du Bois séjourne en Hollande où il fait de nombreuses études. En 1874 et 1876, le peintre retourne en Amérique, campe sur la baie d'Hudson et termine plusieurs paysages importants. Revenu d'Amérique, il fut atteint à Paris, en 1878, des premiers symptômes de la maladie de poitrine qui devait l'emporter. Les médecins l'envoyèrent à Venise, où il peignit avec fougue, comme s'il avait le pressentiment que sa carrière serait courte. Dès lors, en effet, sauf quelques étés au pays, il est condamné au Midi, à Montreux d'abord, à l'Egypte, à Menton d'où il s'évade pour la Sicile qui le renvoie à Menton. Il y mourut le 6 mars 1885.

ŒUVRES PRINCIPALES

Musée de Neuchâtel : Matinée d'août dans les marais du Vully (1880). — Aux Saars (1880). — Aux Vaux-de-Cernay (1874). — Sous les oliviers de Menton (1883). — Vue de Venise (1879). — La Bouée (1879). — Au Bas-Meudon. — Portrait du peintre. — Bal à l'Elysée. — Une quinzaine d'études.

Musée de La Chaux-de-Fonds : Maison de paysans dans le Seeland (1872). — Le Cap Menton (1881).

Musée de Vevey : Environs d'Utrecht (1872).

Musée du Locle : Le Cap Martin (1881).

Les poètes ont tant chanté le bonheur de ceux qui meurent jeunes, en pleine force, qu'il est à peine permis de déplorer qu'un artiste aussi remarquablement doué que Charles-Edouard Du Bois soit mort à 38 ans, ne laissant guère que trois ou quatre œuvres définitives. La beauté de ses études, leur variété, les dons précieux qu'elles révèlent nous autorisent à contredire les poètes.

Ses premières études sont des petites toiles d'écolier, mieux dessinées que peintes, mais intéressantes déjà par la conception du sujet. Ce sont des paysages alpestres, où l'influence de Calame et de Diday est sensible : peinture maigre et lisse, arrangement factice. Il a surtout, dans sa palette, cette détestable gamme des bruns et des noirs, si chère à l'école de Dusseldorf et qui

Bal à l'Elysée.

Du Bois. Musée de Neuchâtel.

Matinée d'août dans les marais du Vully.

Du Bois. Musée de Neuchâtel.

avait déteint sur celle de Stuttgart où débuta Du Bois. Il faut Rome, Naples, les paysages aux voluptueuses ondulations pour que le peintre comprenne que l'Alpe n'est pas son terrain et que sa personnalité se dégage. Du Bois est surtout un peintre de plaine, de vastes étendues, de grands ciels. Le Seeland, où il fit une campagne d'études avec son ami Alfred Berthoud, répondait mieux que les Alpes à son besoin de motifs larges. La Hollande était encore mieux faite pour le captiver. Aussi est-ce de ce pays qu'il rapporta ses premiers grands tableaux originaux, remarquables par le sens de l'espace qui s'affirme en de grands ciels infiniment variés et nuancés. On sent que Du Bois a beaucoup appris de l'école paysagiste française, plus particulièrement de Corot et de Chintreuil. De ce dernier, poète trop peu apprécié de l'espace, il a la vision large, la simplicité des lignes ; du premier, l'intimité rêveuse du motif baigné de lumière pâle. Toutes ses études faites en 1874 et 1875 aux Vaux-de-Cernay, dans la vallée de Chevreuse, sont des toiles déjà très poussées, d'un savoureux réalisme, comme ce *Chemin à Cernay,* du Musée de Neuchâtel, simple chemin de lisière qui monte doucement jusqu'à un petit bouquet de bouleaux ; il est boueux, piétiné, troué de flaques et bordé de profondes ornières, un morceau d'une saisissante réalité, d'une facture prodigieuse, d'une étonnante grandeur obtenue avec les moyens en apparence les plus simples. On a dit avec raison que c'est une étude que Corot aurait pu signer.

Du Bois suivait avec intérêt les progrès de l'école française : il ne manquait pas un Salon et les étudiait à fond, ne voulant pas rester à l'écart du mouvement artistique. Non point qu'il copie ou qu'il imite. Du Bois est un indépendant, un chercheur. Cet élève du peintre de figures Gleyre, ne peint presque pas de figures et aucune ne ressemble à celles de son maître. Pour s'en convaincre, il n'y a qu'à comparer cette ravissante pochade intitulée *Bal à l'Elysée,* du Musée de Neuchâtel, avec n'importe quelle toile du peintre de la *Charmeuse*. La pâte de Du Bois est ici spongieuse, à la vénitienne, coruscante, la lumière s'accroche et joue sur les dorures et les lustres, se reflète dans le parquet : la pochade est une notation de couleur, rien d'autre,

mais elle est d'une rare intensité, tout en restant légère. Gleyre eût réprouvé et cette recherche de la couleur et cette abondance de pâte. Si certaines études de terrain et d'arbres de Du Bois pourraient être signées Corot, ce *Bal à l'Elysée* ne déparerait pas l'œuvre de Manet. C'est là d'ailleurs un hors-d'œuvre, car Du Bois est paysagiste-né et se soucie peu des écoles, des autorités, des maîtres. En bon Américain, il crée lui-même son propre monde et ses moyens pour l'exprimer. A Venise, où il va ensuite, il ne se met pas à l'école des Canale et des Guardi, encore moins ne pratique-t-il le feu d'artifice si banal qui a trouvé son bouquet en Ziem. La Venise qu'il voit est à lui, comme plus tard sera à Claude Monet une Venise glauque. Celle de Du Bois est fine et discrète, gamme passant du gris-perle au lilas, du rose tendre au bleu pâle.

Venise devait éveiller en Du Bois le coloriste latent, qui n'avait pas encore atteint son entier développement. Dès lors, le peintre est en pleine possession de son talent : l'exemple des paysagistes français lui a appris la construction, la mise en place, l'exacte étude des valeurs et de la nature du terrain ; Venise le débarrasse des teintes encore neutres et ternes importées d'Allemagne. Et le dessin reste la grande base de ses tableaux ; il a laissé nombre de porte-feuilles et d'albums remplis d'esquisses et ne se mettait à peindre qu'après avoir arrêté exactement le dessin de ses compositions. Pendant son séjour à Paris, il faisait partie d'un *Sketching-Club,* où l'on s'exerçait à esquisser et à composer.

C'est ainsi préparé que Du Bois commence cette radieuse *Matinée d'août dans les marais du Vully,* un des plus frais joyaux du Musée de Neuchâtel. Il y travailla avec acharnement, préparant une vingtaine d'études pour ce seul tableau. Peu de nos peintres romands ont donné, avec des moyens aussi simples, une perception plus complète de l'atmosphère vibrante de la vie végétale qui s'épanouit au soleil d'août, de la terre humide qui tressaille à la caresse des rayons. C'est la nature surprise dans toute l'intensité de sa vie intime et frémissante. Du Bois est l'artiste qui sent la nature par tous les

Sous les oliviers de Menton.

Du Bois.

Musée de Neuchâtel.

pores : couleurs, lumière, air, sons, vie cachée, rien ne lui est insensible et par une heureuse maturité de ses dons de constructeur, de dessinateur et de coloriste, il unit ses sensations en un harmonieux et vivant poème. Le motif, longuement étudié, l'a *empoigné*. C'est son mot. Si, d'Egypte, il ne rapporte pas grand'chose, c'est que le pays ne l'empoigne pas ; il écrit de Louqsor en mars 1881 :

Le paysage est quelquefois beau, mais pas souvent ; il est généralement gris, monotone, peu colorié, le ciel profond. Les beaux effets, sauf ceux de soleil couchant, sont rarissimes, et j'avoue qu'à part deux ou trois fois, j'ai été peu empoigné.

Il le sera à Menton. C'est là qu'il peignit en 1883, cette lumineuse toile intitulée : *Sous les oliviers à Menton,* qui fut un des meilleurs paysages du Salon de 1884. C'est un de ces vergers un peu négligés du Midi qui descendent jusqu'à la mer, mince lame d'argent bordée par le Cap Martin lointain. Dans ce verger, sans symétrie, des oliviers aux troncs tortus entourent un puits qu'anime un couple. La gamme des verts, qui est la note dominante du tableau, est d'une infinie richesse dans ses tons tamisés et pourtant radieux. Le paysage a tout à la fois une grâce antique et un frémissement tout moderne. Il semble que Du Bois ait fait toute l'évolution impressionniste, ou plutôt qu'il l'ait devancée, pour trouver la formule apaisée et lumineuse qui fut la dernière de Sisley auquel il s'apparente.

CHAPITRE XVII

EDMOND DE PURY

Descendant d'une des plus anciennes familles neuchâteloises, Edmond de Pury est né à Neuchâtel le 6 mars 1845. La lointaine origine italienne de sa mère, une Muralt (de Muralto, Tessin) est peut-être intéressante à noter chez ce peintre presque vénitien. Intéressé par ses premiers essais, Albert de Meuron persuade la famille de laisser le jeune homme, qu'on destine à une autre profession, suivre sa vocation et lui conseille un séjour à Paris ; pendant trois ans, de 1863 à 1866, de Pury fréquente l'atelier de Gleyre. En 1869, le peintre est à Florence et les cinq années suivantes ses séjours alternent entre Rome, Capri et Florence. Après un voyage en Algérie, de Pury retourne à Capri qu'il abandonne en 1885 pour Venise qui sera désormais le port d'attache du peintre ; il continuera à se déplacer, passant ses étés en Suisse, retournant à Capri, Florence, Rome, visitant la Sicile, la Tunisie, l'Espagne, mais revenant toujours à Venise et à sa lagune, d'où est sortie presque toute son œuvre. Une exposition collective des œuvres de Pury eut lieu de son vivant à Lausanne en 1891, puis à Londres quelques mois plus tard ; en 1892, la même expérience, avec d'autres

toiles fut renouvelée à Neuchâtel. Les dernières années, assombries par la maladie, ralentissent un peu la production du peintre. En novembre 1911, il rentre en Suisse pour subir une opération à Lausanne. Il y est mort le 6 novembre 1911.

ŒUVRES PRINCIPALES

Musée de Neuchâtel : Caïn (1876). — Abel (1874). — Jeune fille dalmate (1886). — Le maître d'armes (1875). — La Cantilène (1894). — Printemps (1891). — Chrétienne d'Alger (1875). — Portrait de Mlle Mathilde de Pury (1872). — Pêcheurs à Capri (1890). — Laveuse à Chioggia (1887). — Papillon de lagune (1905).

Musée de La Chaux-de-Fonds : Pêcheurs de Capri (1886). — Enfileuses de perles (1891). — Sous la treille (1894).

Musée du Locle : Mariuccia (1883). — Alba (1902). — Dolce far niente (1884).

Musée de Genève : Le travailleur de la lagune (1909). — Enfileuses de perles à Venise (1887).

Musée de Lausanne : Baccio d'amore (1891). — Marine (étude).

Musée de Vevey : Paysanne de Sottomarina (1910).

Musée de Fribourg : Marchande d'oignons (1892).

Musée de Berne : Retour des champs (1895). — Le filet (1906).

Musée de Soleure : Giovanetti (1889).

Musée de Bâle : Sur la lagune (1889).

Musée d'Aarau : Francesco (1891).

Ce n'est point ici le lieu d'étudier l'influence que Venise a exercée de tous temps sur les peintres des nations les plus diverses ; après tout ce qui a été dit, on ne saurait rien ajouter qui n'eût l'air d'une lapalissade. Les peintres romands, depuis Léopold Robert qui y peint les *Pêcheurs de l'Adriatique,* en passant par Bocion, Veillon et Du Bois, jusqu'à nos contemporains se sont tous prou ou peu laissés séduire par la reine de l'Adriatique. Aucun d'eux, cependant, n'a été si exclusivement son peintre qu'Edmond de Pury.

De prime-abord, il s'engage dans une tout autre voie : il veut faire du paysage historique, par quoi il entendait vraisemblablement du paysage composé. C'est dans la bonne tradition de son maître Gleyre, tout au moins du Gleyre de *Penthée et les Ménades* où le paysage a le pas sur la figure. Mais aucune œuvre n'atteste que Pury ait suivi son idée, à moins qu'il n'en faille

Le maître d'armes.

Ed. de Pury. Musée de Neuchâtel.

Pêcheur à Capri.

Ed. de Pury.

Musée de Neuchâtel.

voir une réalisation dans *Caïn* et *Abel,* encore qu'ici la figure occupe presque tout le tableau, le paysage, dans lequel on reconnaît les rochers de Capri, ne servant que de fond à ces deux académies. Si le *Caïn* est trop crispé dans sa position et quelque peu inconfortable, l'*Abel,* par contre, aisé et souple, est déjà un beau morceau de peinture ; dans tous les deux, il y a une préoccupation évidente d'harmoniser figure et paysage : à l'*Abel,* la mélancolie d'une mare et d'un ciel mourant, dans un site aux lignes classiques ; au *Caïn* le chaos des rochers et le ciel d'orage. Et bien que Capri ait déjà, à cette époque, retenu et charmé le maître qui y reviendra même de Venise, de Pury peint encore, avant de devenir capriote, puis vénitien, des portraits sobres et solides, et ce fier *Maître d'armes,* du Musée de Neuchâtel, d'une facture si sérieuse et si nuancée en même temps ; blanc sur gris, soulignée de noir aux cheveux et aux yeux, la physionomie est magistralement campée en son allure frémissante et quelque peu insolente ; ce n'est pas un maître d'armes, c'est *le* maître d'armes par excellence.

La première période de Capri (1881-84) est féconde ; il en est sorti entr'autres le grand tableau bleu des *Pêcheurs de Capri* qui appartient à une collection privée en France, tableau sans ciel, dont l'harmonie bleue se joue entre une paroi de rochers descendant à pic dans l'eau et l'ombre qu'elle y projette. Sur cette eau, passe une lourde barque goudronnée, chargée de jeunesse, au-dessus de laquelle éclate comme une auréole un grand filet roux et rond qu'on déploie. Ce tableau, œuvre d'un débutant, passe à juste titre avec la *Cantilène* qu'il peignit dix ans plus tard, pour le chef-d'œuvre du peintre. De cette même époque capriote datent les *Pêcheurs de Capri,* du Musée de Neuchâtel et de la Chaux-de-Fonds, la *Mariuccia* de celui du Locle et une foule de types de pêcheurs.

En 1885 commence la période vénitienne, ou plus exactement de la lagune vénitienne, car de Pury peint rarement la ville elle-même, son décor classique de palais et de gondoles, et la silhouette de la ville « d'or et d'émeraude » chère à Ruskin ne fera que flotter, dans une imprécision voulue, à

l'horizon de ses tableaux. Mais la vie de la lagune et de son peuple va remplir son œuvre de son grouillement et de son pittoresque. C'est là le domaine propre du peintre qui, d'emblée, a une conception personnelle de l'ambiance et de l'atmosphère de la lagune. La liste des tableaux qui précèdent la *Cantilène,* ce sommet de l'œuvre, serait trop longue à énumérer par le détail. La *Laveuse de Chioggia,* du Musée de Neuchâtel, cette jolie Cendrillon ébouriffée, à fichu rouge, qui relève un instant la tête au-dessus de son battoir mariné dans les lessives, les *Enfileuses de perles* du Musée de la Chaux-de-Fonds, et celles, plus sobres, moins enjolivées, plus organiques de composition, plus délicates aussi en leurs tons mauves, bleus et pourpres qui jouent sur un fond blanc, du Musée de Genève, la savoureuse *Marchande d'oignons* de Fribourg, le fier *Giovannetti* de Soleure, où il y a dans l'attitude quasi insolente, quelque ressouvenir du *Maître d'armes,* sont, pour ne citer que des œuvres appartenant à des musées, les plus caractéristiques de cet acheminement à la *Cantilène.* Celle-ci est de 1894. Aucun tableau de Pury, sauf peut-être le *Filet* du Musée de Berne, ne lui a demandé un tel effort de composition et une étude aussi sérieuse. Si tant d'œuvres du maître ne sont que des instantanés, il n'en est pas de même de la *Cantilène.* Il s'agissait ici de coordonner des entrecroisements de lignes, des variétés d'attitudes et de couleurs, pour en faire une œuvre harmonieuse, qui conservât quand même son aspect d'instantané : une barque chantante qui passe ; ce n'est que cela, si l'on veut, mais cela l'est supérieurement, sans une fausse note. Tout chante instinctivement dans ce tableau : les six belles filles mi-comtadines, mi-marinières, le clapotis de l'eau, la douceur du ciel. Bien que le peintre ne pose son pinceau qu'à sa mort, il n'aura plus de ces trouvailles. Garçons et filles de la lagune défileront encore dans ses toiles, il fera de nouvelles variations sur ses thèmes préférés, mais il n'y aura plus d'œuvre aussi complète que la *Cantilène.* Vers la fin de sa vie, il tombera dans la répétition.

C'est sur ces œuvres principales qu'il faut juger de Pury et chercher, par elles, à lui assigner une place dans l'art romand. S'il n'a guère de dessin

Enfileuses de perles.

Ed. de Pury. Musée de Genève.

La Cantilène.

Ed. de Pury. Musée de Neuchâtel.

personnel, au point que ses œuvres reproduites en noir ressemblent à des photographies, il a le prestige de la couleur, d'une enveloppe fluide de l'atmosphère qui est son originale trouvaille et dans laquelle se meut avec une aisance parfaite la vie toute animale de ses figures. En général, il ne faut pas demander à de Pury d'exprimer une idée ou un sentiment, sauf peut-être dans la *Cantilène.* Ses personnages sont des indifférents et des épicuriens qui retiennent le peintre par leur extérieur, le pittoresque de leurs guenilles ou de leurs attitudes ; mais s'il en veut tirer autre chose qu'une instantanée féérie de couleurs, toute sensorielle, s'il veut composer — la *Cantilène* exceptée — de Pury tourne aisément au genre, au trop joli, à l'édulcoré. Il a manqué au peintre un effort sur lui-même pour tirer de ces innombrables travailleurs de la lagune une synthèse du travail, quelque chose de comparable aux *Gestes héroïques du berger* de Baud-Bovy, aux *Glaneuses* ou à *l'Homme à la houe* de Millet, aux mineurs de Constantin Meunier. Doué comme il l'était, de Pury pouvait laisser une image définitive du Travailleur de la lagune ; au lieu de faire de ce travail une synthèse, il le monnaye en anecdotes, charmantes, même étourdissantes parfois, mais qui ne laisseront après elles que l'éclat passager d'un brillant météore. Excluons de ce regret quelques beaux portraits, dont le *Maître d'armes,* cinq ou six œuvres comme les bleus *Pêcheurs de Capri,* la *Cantilène,* le *Pêcheur de passerini,* les *Enfileuses de perles* de Genève, l'*Elena,* véritables trouvailles au milieu de tant de réussites plus ou moins heureuses.

CHAPITRE XVIII

CHARLES GIRON

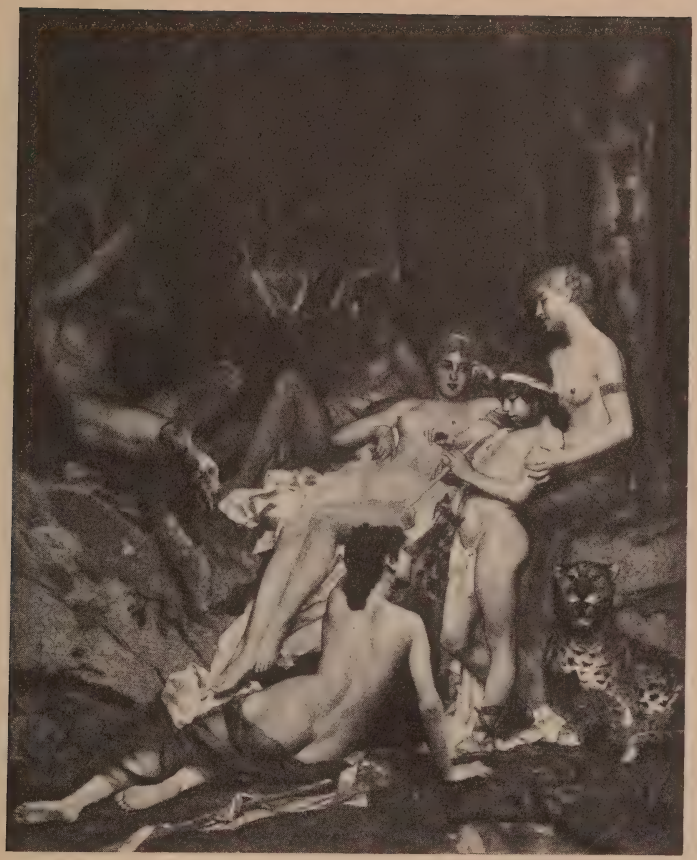
D'une condition modeste et destiné à la peinture sur émail, Charles Giron, né à Genève le 2 avril 1850, débuta dans l'art industriel qu'il abandonna à 22 ans, après un passage dans l'atelier de Diday, pour l'art tout court. Vers 1872, il quitta Genève pour entrer dans l'atelier de Cabanel à Paris. Il est vite lancé dans la société parisienne dont il devient l'un des plus brillants portraitistes. Il se lie avec les sculpteurs Bartholomé et Jean Carriès, le peintre Sargent, l'explorateur Savorgnan de Brazza, les écrivains Ed. Rod, Bourget, Coppée. Ses hivers se passent à Cannes, où il fait du paysage, sans négliger le portrait. Il visite l'Italie, la Grèce, l'Angleterre et la Hollande. De retour en Suisse en 1896, à Vevey d'abord, puis à Morges et enfin à Genthod près de Genève, Giron aborde la peinture alpestre et les scènes de la vie montagnarde. Il ne néglige pas le portrait : ceux de Philippe Monnier, Gaspard Vallette, G. Moynier, Henry Spiess sont parmi ses meilleurs. Vers la fin de sa vie, Giron revient aux œuvres d'imagination, d'inspiration antique et païenne. Il est mort à Genève le 9 juin 1914.

ŒUVRES PRINCIPALES

Musée de Genève : L'éducation de Bacchus. — Portrait de Mme Th. de Saussure. — Deux portraits de femme.
Genève, Bibliothèque publique : Portrait de Gustave Moynier (1900). — Portrait de G. Vallette (1906).
Genève, Cercle des Arts et des Lettres : Portrait d'Henry Spiess (1907).
Musée de Lausanne ; Paysans et Paysage (1886). — Portrait du Dr Roux (1903). — Portrait de Marc Dufour (1902). — Six études à l'huile pour les *Lutteurs.*
Musée de Vevey : Les Nuées (1901). — Portrait de vieille femme. — Trois études pour les *Lutteurs.*
Musée de La Chaux-de-Fonds : Fille d'Unterwald (1899).
Musée de Berne : Fête de Lutteurs (1905). — Mlle Closmesnil (1883).
Berne, Palais fédéral : Le berceau des libertés helvétiques.
Musée de Bâle : Saviézanes se préparant pour l'église.
Paris, Petit Palais : Portrait de Carrièss (1885).
Paris, Hôtel de la Société de Géographie : Portrait de Savorgnan de Brazza (1885).
Florence, Offices : Portrait de Ch. Giron (1893).

Il y a dans la carrière de Charles Giron trois périodes très distinctes : la période parisienne d'abord et deux en Suisse : celle de la peinture alpestre et celle du retour au paganisme par lequel Giron avait débuté en peignant l'*Education de Bacchus,* sous l'influence de Cabanel.

Ce premier tableau n'est pas encore très original ; il est dans la meilleure tradition académique, élégant et correct, arrangé dans l'atelier plutôt que d'une composition inventée, trop sage parce qu'exempt de trouvailles. Ce genre est vite abandonné ; c'est le portrait qui sera la caractéristique de cette première évolution du peintre. On a dit de lui qu'il est le plus parisien de nos peintres. Giron, en effet, s'était vite adapté au milieu : très élégant, très répandu, il n'a rien des allures bohêmes de ses confrères ; il habite un quartier riche de la rive droite, fréquente une société choisie, passe ses



L'éducation de Bacchus.

Ch. Giron. Musée de Genève.

Portrait du sculpteur Carriès.

Ch. Giron. Paris, Petit Palais.

hivers sur la Côte d'Azur où il rencontre le fastueux Maharadjah de Baroda, qui a réuni en sa capitale hindoue une riche galerie d'œuvres d'art et qui offre à Giron de l'emmener aux Indes. Le peintre refusa et ce refus le rendit à la Suisse. Tout Parisien qu'il fût, Giron n'a tout de même pas perdu quelques-unes des qualités qu'il doit à son pays natal ; il n'aurait pu, comme Sargent ou Carolus Duran, se contenter de ne peindre que l'élégance jusque dans ses moindres détails. La *M^lle Closmesnil* du Musée de Berne n'est pas seulement une somptueuse robe de soie blanche ; il y a dans l'attitude du modèle et son expression une indication psychologique. Son inquiétude native, qui le fit chercher toute sa vie et souffrir de cette recherche, lui fait voir derrière ses modèles autre chose que l'extérieur dont les signes disparaissent peu à peu de ses portraits pour faire place à l'âme. « Je vois trop de détails, » disait-il, et il lutta pour la conquête de cette synthèse, de cette puissance expressive dont le *Portrait de Carrièss* est l'un des exemples les plus typiques. On sent là qu'il a abandonné la technique élégante et trop mince de Cabanel, pour un métier large, rapide, voire impétueux, à la Franz Hals. Son œil, déjà formé, choisit ; son intelligence, très vive, dégage le caractère et sa main va droit au but. Il n'appartient déjà plus à une école, il est lui-même. Le *Portrait de Rod,* qui date de 1891, est aussi, en son immobilité, une merveille de mouvement, d'esprit et de vie, d'une finesse de couleur que Giron n'a pas toujours observée. Il a toute la fraîcheur de cette improvisation définitive à laquelle ne parviennent que ceux qui, comme Giron, se sont exercés à discerner rapidement les traits caractéristiques d'une personnalité.

En Suisse, il restera ce portraitiste habile et décidé : Paderewsky, son voisin, G. Moynier, le fondateur de la Croix-Rouge, le couple d'amis Philippe Monnier et Gaspard Vallette, le poète Henry Spiess, les docteurs Dufour et Roux et tant d'autres, qui sont presque tous ses hôtes, posent pour lui. Mais Giron suit en même temps une voie nouvelle, pour laquelle il a fallu qu'il se refasse une personnalité ; il devient un peintre nettement suisse : les Alpes l'ont attiré, non point la montagne pour elle-même, mais le peuple de la mon-

tagne, la relation entre l'être vivant et la terre où il naît. Il campe alors ces silhouettes, dont il ne retient que le principal, qui sont les *Paysans et Paysage,* du Musée de Lausanne, les *Saviézanes* de Bâle et enfin dans la vaste composition des *Lutteurs* du Musée de Berne, qui obtint la médaille d'or à Munich en 1907. La montagne seule ne l'a pas retenu, il a toujours cherché à l'animer, soit par des figures réelles, soit par des allégories : des femmes vêtues de blanc s'élèvent des *Nuées* du Musée de Vevey, une figure tenant un rameau d'olivier dans la main traverse le *Berceau des libertés helvétiques* du Palais fédéral. Il faut des symboles à Giron, peu poète, pour exprimer la poésie et il ne saurait, comme le fit Baud-Bovy, écrire un poème de la montagne dont la cime seule est l'héroïne. Il ne cherche pas à exprimer des sentiments, des états d'âmes, car il est réaliste avant tout. Giron est un œil qui voit, impitoyablement, mais l'originalité de ses inventions reste bien modeste. Les centaines de figures qu'il a groupées dans les *Lutteurs,* si étudiées, si caractérisées qu'elles soient individuellement, n'ont pas donné une composition neuve ou même vivante. Le tableau reste inorganique, fait de juxtapositions laborieuses et sans gradations ; tout est à la même échelle, qui reste petite, et laisse l'impression d'une vignette agrandie. Si ce tableau ne produit pas l'impression d'ensemble qu'on en pouvait attendre, l'examen de détail confond par la justesse et la variété des gestes et des attitudes. La série d'études de personnages isolés ou de groupes qui ont servi à ce tableau, forme une vigoureuse et plastique galerie du montagnard suisse.

Enfin, vers la fin de sa vie, Giron revient aux sujets païens inaugurés à ses débuts par l'*Education de Bacchus,* mais comme il est loin de Cabanel, combien il est lui-même, dans cette seconde découverte de l'antiquité ! Ici encore, une nouvelle personnalité se révèle chez le peintre : son art s'affine, s'apaise et se teinte de mélancolie ; il emploie un procédé nouveau chez lui : la tempera. Peu avant sa mort, il travaillait à deux grands tableaux, l'*Eveil* et *Echo et Narcisse* dont il avait eu l'idée à Rome et pour lequel il avait fait des projets très poussés.

Saviézanes se préparant pour l'église.

Ch. Giron. Musée de Bâle.

Fête de lutteurs.

Ch. Giron. Musée de Berne.

L'effort de Giron pour se renouveler fut admirable et la préoccupation de toute sa vie d'artiste. Il n'était pas de ceux qu'une formule satisfait et qui, sous prétexte d'avoir trouvé leur art, se répètent. Une sorte d'inquiétude, d'angoisse, se lit dans le regard de Giron, tel qu'il s'est peint pour les Offices de Florence, un besoin d'aller au-delà de la stricte réalité, angoisse et inquiétude qui sont bien de son temps et de son pays et qui l'ont obligé à cette constante recherche qui est le sceau le plus noble de son œuvre.

CHAPITRE XIX

OTTO VAUTIER

Fils du peintre suisse Benjamin Vautier, émigré à Dusseldorf, Otto Vautier naît dans cette ville le 9 septembre 1863 et y fit ses premières classes. Il est naturellement peintre, sans qu'il ait reçu un enseignement régulier et avait déjà débuté lorsqu'il se rendit à Munich ; il y passa quelques mois dans l'atelier de Léopold von Kalckreuth. Son vrai maître est Fritz von Uhde, son voisin et conseiller. Il se lie avec les artistes de la colonie de Dachau et fait en leur compagnie quelques campagnes. Puis on le trouve à Ueberlingen, sur le lac de Constance et de 1890 à 1892 à Paris où il est plus autodidacte que jamais. En Suisse, il débute par des sujets valaisans peints à Sion, Evolène, Savièze. Des amis l'attirent à Genève où il se fixe en 1906. Des expositions particulières de ses œuvres ont lieu à Zurich en 1907, à Genève en 1909, et une exposition posthume à Genève en novembre 1915. Une pneumonie l'enleva à Genève, en quelques jours. Il est mort le 13 novembre 1915.

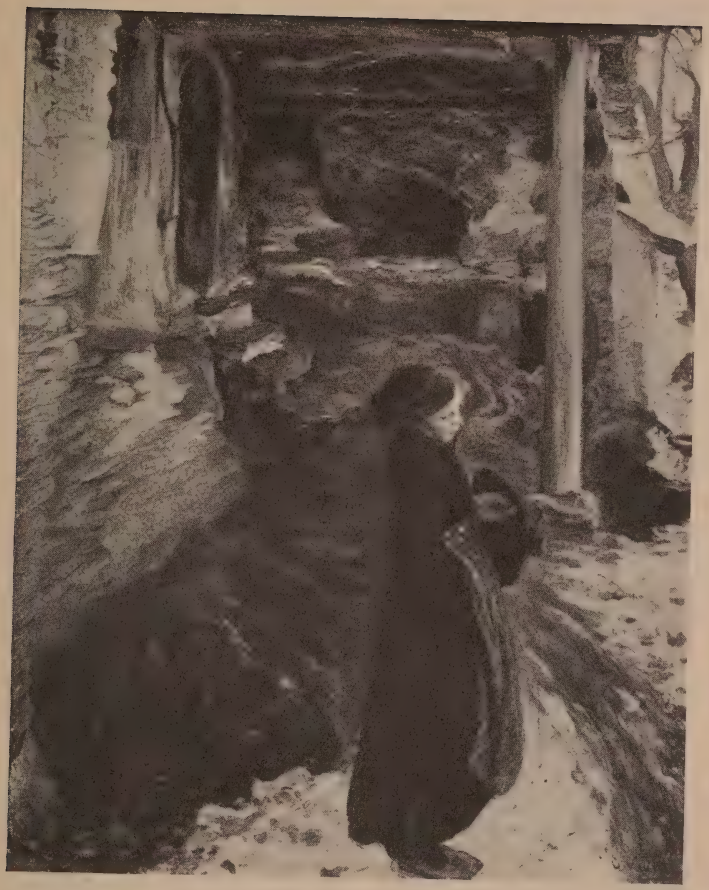
ŒUVRES PRINCIPALES

Musée de Genève : Valaisanne. — L'orpheline.
Musée de Lausanne : Mélancolie.
Musée de Neuchâtel : Portrait de femme (1898).
Musée de Bâle : La source.

Un trait curieux, mais caractéristique de l'art romand est sa gynéphobie ; non point que la femme en soit totalement absente : Liotard, Massot, Giron ont peint d'exquis portraits de femmes ; à l'occasion Léopold Robert, Baud-Bovy, Edmond de Pury ont brossé quelques tendres effigies féminines ; Gleyre a fait du nu le grand argument de son *beau idéal.* D'autres peintres ont revêtu la femme d'un symbole ou lui font jouer une scène. Aucun, avant Otto Vautier, n'avait peint la femme pour elle-même, dans ses attitudes particulières, dans son intimité, dans sa féminité. Cette abstention va de pair avec les mœurs et la morale, dont la discrétion sur ce sujet donne aux lettres et aux arts en Suisse romande, une austérité toute calvinienne : art et littérature pour hommes.

Il a fallu, ou que les mœurs eussent évolué ou qu'on se soit trouvé devant un art supérieur, pour qu'un Otto Vautier pût faire admettre et apprécier ses toiles, toutes consacrées à la femme. Les deux facteurs entrent inégalement en jeu ici, le second plus que le premier.

Otto Vautier est un peintre tout court. Fils de peintre, père de peintres, il est allé à la peinture tout naturellement, sans effort, comme à un destin. Indépendant, réfractaire à toute influence, il n'a d'autre joie que de traduire en langage pictural la grâce féminine. Il ne conte pas d'anecdote et compose à peine : la femme est l'orchestre qui interprète ses symphonies tour à tour graves, tendres, mélancoliques ou espiègles. Elle est le truchement par lequel il proclame le plaisir sensoriel que son œil de peintre prend aux harmonies de couleur, aux jeux de lumière, à l'arabesque des lignes, à l'unité dans laquelle le sujet se résoud. Ses scènes de boudoir comme ses tableaux valaisans ne sont pas autre chose. Que ses toiles s'appellent *Songerie, Rêveuse, Endormie, Toilette* ou *Mélancolie,* ce ne sont jamais des sujets de genre : c'est tout simplement de la peinture d'un artiste épris de de son art et sans arrière-pensée ; aussi n'y a-t-il ni impudeur ni équivoque dans ses femmes nues ou déshabillées ; il indique, il effleure, ne fixe et ne précise rien, transfigurant ainsi une réalité qui sous un autre pinceau serait



L'orpheline.

Otto Vautier. Musée de Genève.

La robe bleue.

Otto Vautier.

Salon d'art Wyatt, Genève.

(Reproduction autorisée)

triviale, en un rêve exquis. Il s'est créé une manière à lui, une grâce légère et fuyante du pinceau, une particulière et délicate gamme de couleurs, une facture vaporeuse rehaussée de quelques vivacités qui sont presque du style. C'est l'écriture à laquelle on reconnaît le véritable artiste.

Otto Vautier, fils si différent du correct professeur de Dusseldorf, n'a apporté de son Allemagne native qu'une petite note sentimentale qui teinte parfois son œuvre de mélancolie. Par tout le reste de son art, par son style, il est dans l'art romand l'héritier direct des grâces du XVIII^{me} siècle.

CHAPITRE XX

EUGÈNE BURNAND

Eugène Burnand est né le 30 août 1850 au château de Carouge, à Moudon (Vaud), d'une vieille famille de la bourgeoisie vaudoise qui comptait trois fils, dont il est le dernier. Le père du peintre, d'abord inspecteur forestier, se fixa à Neuhausen, près Schaffhouse, où il fonda la première fabrique d'armes en Suisse. Son fils Eugène fréquenta de 1860 à 1868 les écoles publiques de Schaffhouse. Il y portait la casquette des *Scaphusians* et se plaisait à orner leur local de dessins qui laissaient deviner le futur artiste. Il accompagna sa famille à Florence où son père avait été appelé pour collaborer à la transformation de l'armement de l'armée italienne. Ses parents, le destinant à l'architecture, le firent entrer à l'Ecole polytechnique de Zurich. Il y resta de 1868 à 1871. Il l'abandonna pour se vouer à la peinture à Genève, chez Barthélemy Menn. En 1872, Burnand se rend à Paris et travaille dans l'atelier de Gérôme à l'Ecole des Beaux-Arts jusqu'en 1878, à l'exception d'un hiver passé à Rome. Il se lie dans cet atelier avec le peintre Dagnan-Bouveret, avec Charles Giron, Evert van Muyden, Giraud, l'architecte du Petit-Palais. Encore élève de Gérôme, Burnand expose

au Salon de Paris *Les ânes dans le Midi* (1873), *Dans la Montagne* (1875), *Je vous donne ma paix* (1876) et la *Veillée des fileuses*, la même année. Dès lors, sa vie se partage entre la Suisse, le Midi et Paris. Elle se confond avec celle de ses œuvres. Vers sa fin, il avait eu à supporter de cruelles épreuves : le 30 décembre 1915, un incendie détruisait à Lausanne une de ses œuvres principales, *Le Labour dans le Jorat* ; à la fin de 1918 mourait son fils Daniel, qui suivait avec talent la voie paternelle ; enfin, le 28 octobre 1920, son atelier de Paris prenait feu et sa dernière œuvre, *Le Matin de Pâques*, destinée à l'église de Zoug, était gravement endommagée. Il avait supporté ces épreuves avec une noble vaillance et une grande élévation morale. Elles avaient cependant contribué à altérer sa santé et il s'éteignit à Paris le 4 février 1921. De nombreuses récompenses avaient couronné sa vie de probe labeur : au Salon de 1882, il obtenait une médaille de 3me classe pour la gravure, l'année suivante, la même médaille pour la peinture, aux Expositions universelles de 1889 et de 1900, il reçut une médaille d'or de première classe. Chevalier de la Légion d'honneur en 1900, il passa officier en 1920. Il était membre correspondant de l'Institut depuis 1912.

ŒUVRES PRINCIPALES

Musée de Lausanne : Taureau des Alpes (1884). — Le paysan (1894). — La fuite de Charles-le-Téméraire (1895). — La prière sacerdotale (1900). — Ferme vaudoise (1901). — Le labour dans le Jorat (1915).

Musée de Vevey : Dans les hauts pâturages (1890). — La rentrée du troupeau (1896).

Musée de Genève : Ferme suisse (1882). — L'homme de douleur (1898).

Musée de Neuchâtel : Pompe à feu de village (1879).

Musée de La Chaux-de-Fonds : Le samedi saint (1909).

Musée de Berne : Changement d'alpage (1885).

Musée de Bâle : Descente des troupeaux (1890).

Musée de Winterthour : L'invitation au festin (1899).

Eglise d'Herzogenbuchsee : Le Sermon sur la montagne (vitraux, 1912).

Paris, Luxembourg : Pierre et Jean courant au sépulcre (1898). — Pâturage d'automne (1913).

Musée de Santiago (Chili) : Groupe de lansquenets (1897).

Musée d'Adelaïde (Australie) : Repos sous les pins (1899).

Bethany-Church, Philadelphie : Jésus à Béthanie (1903).

L'œuvre d'Eugène Burnand se présente sous l'aspect d'un tryptique. Au centre, il y a un réaliste, animalier et paysagiste, peintre de mœurs et de

La Pompe de village (1879).

Eugène Burnand. Musée de Neuchâtel.

La Rentrée du troupeau (1896).

Eugène Burnand. Musée Jenisch, Vevey.

figures rurales, qui marche, flanqué d'un côté d'un peintre d'histoire et de portraits, et de l'autre, d'un peintre religieux [1].

La peinture d'histoire ne tient pas une très grande place dans l'œuvre de Burnand. Au Salon de 1884, il exposait la *Vieillesse de Louis XIV,* dont la scène est prise dans le parc de la Ville Royale, où l'attiraient des relations de famille avec les Girardet. Solitaire, promené dans une voiturette par deux serviteurs, autour du Parterre d'Eau désert, le Roi Soleil, vieilli et podagre, est l'image même de l'abandon. Ce sujet d'histoire, anecdotique au premier abord, est une œuvre très complète ; elle évoque dans le cadre qui s'y prêtait le mieux, qui s'imposait — celui de Versailles — le symbole des choses qui finissent.

Au Salon de 1893 paraissait un *Arquebusier bernois,* figure presque de grandeur naturelle. Dans le même ordre d'idées, Burnand exposait en 1897 un *Groupe de lansquenets,* actuellement au Musée de Santiago (Chili).

Sa principale œuvre d'histoire est *La Fuite de Charles-le-Téméraire,* qui appartient au Musée de Lausanne. Le tableau pourrait s'appeler tout simplement *La Fuite,* car il en contient toute l'idée. Rien n'arrêtera, on le sent, la course effrénée, hébétée, de ces hommes robustes. Leur destin est de fuir, sous les chuchotements mystérieux des sapins qui en garderont la mémoire. Dans le rôle de témoin que le peintre fait jouer à la forêt, on reconnaît le familier du Jura, la science exacte de la nature tout spécialement susurrante de ses sapinières.

Les portraits de Burnand sont moins connus, parce qu'ils ne sont guère sortis des propriétés particulières de France et de Suisse. Avec ceux de sa famille, ils constituent une galerie importante, autant par la notabilité des modèles que par leur ressemblance et leur vivante réalité. En outre, des centaines de portraits anonymes se trouvent dans les *Paraboles,* le *Sermon sur la Montagne* et les peintures religieuses de l'artiste.

[1] Voir aussi *Eugène Burnand, sa vie, son œuvre,* par M. V. Grellet. Ouvrage orné de 17 illustrations dont 2 en couleurs. ÉDITIONS SPES, Lausanne.

La guerre lui a inspiré une série de près de cent portraits de combattants alliés. C'est un essai de synthèse du *Poilu,* non point comme individu, mais comme représentant d'une arme, d'un pays, d'une race, d'une mentalité. Français, Belges, Anglais, Américains, Serbes et coloniaux de tous les continents sont saisis dans ce qu'ils ont de plus caractéristique. Ce ne sont pas des portraits individuels, c'est le visage d'une seule humanité dressée contre le crime. *Ars una, species mille.*

L'influence de Bastien-Lepage sur les premières œuvres de Burnand est indéniable, mais la finesse native du peintre vaudois, affinée encore par son séjour dans le Midi, ne devait pas tarder à rejeter ce que Bastien-Lepage avait de trivial et son imitation par trop photographique de la nature. Comme celle de Bastien-Lepage, la vision de Burnand est objective, les sujets sont exposés en pleine lumière, il s'attache à la force expressive du ton par des décompositions savantes de l'éclairage, mais Burnand a su s'évader, par intelligence et par goût, des intentions humanitaires, des leçons sociales inscrites au programme naturaliste et qui en étaient la faiblesse.

La Pompe de village date de 1879. C'est un des tableaux rustiques les plus populaires et les mieux venus de Burnand, un des plus caractéristiques de cette partie de son œuvre ; une soudaineté directe, une décision sans bavures, une science naturelle et aisée du groupement, un mélange de mystère et de réalité, une vision rendue tangible par la précision du dessin, une science de l'ordonnance et de l'ensemble en font un instantané monumental.

Les *Glaneuses* (1882), la *Ferme suisse* (1883), le *Taureau des Alpes* (1885) « qui a la puissance des plus grandes œuvres de Troyon » [1], le *Changement d'alpage* (1886) ont les mêmes qualités et, en plus, une couleur et une lumière que le peintre doit au Midi.

A ces premières toiles inspirées par son pays, vinrent s'ajouter des scènes de Provence dont la *Descente des troupeaux* de Bâle (1890) et la *Rentrée du troupeau* de Vevey (1896). Le Midi l'a supérieurement inspiré et le

[1] A. Pératé.

Changement d'alpage (1886).

Eugène Burnand. Musée de Berne.

Le Retour de l'enfant prodigue (1897).

Eugène Burnand.

Planche extraite des *Paraboles*
Berger-Levrault, Paris.

retint longtemps. Déjà aux Salons de 1881 et de 1882 on voyait les *Gardiens en Camargue* et les *Troupeaux de chevaux en Camargue.* En 1894, c'est le *Repos des bergers au Languedoc* et en 1899, le *Repos sous les pins* (au Musée d'Adelaïde, Australie). Cet ensemble de travaux est complété par l'illustration de *Mireille* (1881). Burnand fut un grand admirateur et un ami personnel de Mistral, l'immortel rénovateur de la culture provençale. Le calviniste et le catholique, tous deux également convaincus, communiaient dans leur amour de la terre et des gens de Provence. L'illustration de l'un est le commentaire parfaitement harmonieux du poème de l'autre.

Dans cette même série provençale, il faut citer encore l'illustration des *Contes du Lundi,* plusieurs scènes des *Paraboles* et des tableaux religieux, en particulier l'*Invitation au festin.*

Le peintre revient au paysage suisse avec le remarquable *Paysan* du Musée de Lausanne (1894), superbe page de poésie rustique et d'art animalier.

Lorsque le *Labour dans le Jorat* (1915) eut été détruit par l'incendie, Burnand ne se laissa pas abattre. Il eut le courage de le recommencer et huit mois plus tard les visiteurs pouvaient voir son nouveau *Labour* dans l'atelier de Sépey. Ce vaste tableau, réalisation d'un projet caressé pendant trente ans et qui coûta au peintre de longs mois de patient labeur en plein air, a été acquis par souscription publique pour l'Etat de Vaud. Ce fut son œuvre préférée dont il voulut faire la synthèse du Travail et de la Paix. Y a-t-il réussi autant qu'il l'eût voulu ? Il semble qu'un geste, attendu, manque et que cette vision instantanée soit trop stéréotypée dans l'effort d'une minute pour représenter le Travail, dans ce qu'il a d'éternel. Le sagace et patient observateur des mœurs et du paysage suisse se révèle mieux dans des œuvres de moindre envergure et dans ses illustrations des *Légendes des Alpes vaudoises,* de Ceresole, et de l'*Orphelin,* d'Urbain Olivier.

Il faut faire une place à part au *Panorama des Alpes bernoises* (1892) que Burnand exécuta en collaboration avec Furet et Aug. Baud-Bovy pour l'exposition de Chicago et qu'on vit à Anvers, à Genève et à Paris. Il a été

anéanti par un ouragan à Dublin, en 1903. Dans cette œuvre grandiose, le peintre des bergers, des scènes alpestres et rurales, l'animalier des troupeaux était à son aise.

La richesse infinie du paysage, qu'il soit suisse, provençal ou languedocien, a captivé Burnand pendant 25 ans et lui a inspiré la meilleure partie de son œuvre, la moins discutée, la plus solide, la plus fraîche. On y sent la joie de la découverte, la passion de la nature, la force croissante d'un maître qui y trouve ses satisfactions artistiques et intellectuelles.

L'animalier hors-ligne qu'est Burnand devait rejoindre par sa sympathie véritable pour les bêtes l'humble et doux petit frère des créatures inférieures Saint François d'Assise. Aussi est-ce par un *Saint François et les moutons* que le peintre aborde la peinture religieuse.

A cette première œuvre d'un nouveau cycle devaient s'ajouter par la suite : le *Retour de l'enfant prodigue* (1897), repris avec variantes en 1904 et 1910, *les Disciples Pierre et Jean courant au sépulcre* (1898) du Musée de Luxembourg, *L'Homme de douleur* (1899) du Musée de Genève, l'*Invitation au festin* (1900) du Musée de Winterthour, la *Prière sacerdotale* (1902) du Musée de Lausanne, *Jésus à Béthanie* (1903), *La Voie douloureuse* (1905), l'importante série des 72 *Paraboles,* publiées en volume en 1908, le *Samedi saint* (1909) du Musée de la Chaux-de-Fonds, les cartons pour le vitrail de l'église d'Herzogenbuchsee, représentant le *Sermon sur la Montagne* et parus en volume en 1914, l'illustration des *Fioretti* de St-François d'Assise, exécutée de 1912 à 1914 à Assise et éditée en volume en 1921 et enfin sa dernière œuvre, le *Matin de Pâques* (1920) destinée à l'église de Zoug.

Les tentatives de rénovation de la peinture religieuse ont été nombreuses chez les artistes contemporains. Les uns, comme l'Allemand Overbeck et son groupe de disciples de *Nazareth,* ont cru trouver une formule nouvelle dans un art immatériel dépouillé volontairement de faste et même de simple attrait, beaucoup plus dessiné que peint. Les *Préraphaélites* proclamèrent que Raphaël avait prostitué le genre dont les vraies sources d'inspiration ne se

trouvaient que dans les Primitifs. James Tissot va chercher dans la Palestine moderne les types et la couleur locale dont ne saurait se passer, selon lui, une authentique représentation des Evangiles. Gebhardt en Allemagne étaye son art protestant de souvenirs du temps de la Réforme ; d'autres, estimant que l'esprit de l'Evangile se vérifie tous les jours, qu'il est moderne, représentent le Christ parmi nos contemporains, dans les cercles, sur les places publiques, dans les faubourgs, dans les maisons de nos riches et de nos pauvres : c'est Uhde en Allemagne, Blanche et Béraud en France, Gari Melchers en Amérique ; d'autres enfin, considérant que l'esprit de l'Evangile est éternel, qu'il n'est circonscrit ni par le temps ni par le lieu, que la couleur de l'Orient, le costume authentique, la reconstitution historique et le décor moderne sont également artificiels, cherchent avant tout la vérité morale, exprimée par le visage et l'attitude, les types et le décor restant dans la généralité. C'est la formule de Burnand.

Cette vérité, il cherchait à la serrer toujours de plus près, moins dans un but de perfection d'art, que pour parler à ses contemporains un langage direct, exprimant et faisant partager sa piété sincère et sa foi intime. S'il représente Jésus en prière, ce qu'il veut souligner, c'est l'abandon total, la foi inébranlable et la complète confiance du Fils dans le Père. Une plénitude d'amour humain doit illuminer d'une lumière surnaturelle les yeux qui contemplent l'au-delà, non point en une extase maladive, mais dans un enthousiasme tempéré par une conscience clairvoyante et sensée. Cette plénitude d'amour, il a cherché à l'exprimer dans la *Prière sacerdotale* et refit cinq fois la tête de Jésus. L'importance qu'il donnait à cette figure lui a peut-être masqué le contraste trop apparent de cette tête essentiellement mystique avec la réalité des apôtres. Car Burnand n'est pas un mystique au vrai sens du mot. Protestant, il est trop positif pour se complaire au mystère. Artiste, il a les yeux trop curieusement ouverts sur la vie réelle pour traduire l'invisible. Il lui faut des figures de la vie quotidienne, comme les quarante portraits de la *Voie douloureuse* que nous avons tous rencontrés un jour ou l'autre. Ils lui

servent à illustrer le verset de St-Luc : « Filles de Jérusalem, ne pleurez point sur moi, mais sur vous et sur vos enfants. » De ces figures de tous les jours, il a fait ce long et symbolique cortège, le cortège infini, sans commencement ni fin, des éternellement malheureux que seule la miséricorde divine console. C'est donc plutôt par symboles que par visions mystiques qu'il parle.

L'*Invitation au festin,* traitée dans les *Paraboles* et dans le tableau du Musée de Winterthour, illustre la parabole du Grand Souper : « Alors le maître de la maison, étant en colère, dit à ses serviteurs : Allez vite dans les rues et les carrefours de la cité et amenez ici les pauvres et les estropiés, les boiteux et les aveugles. » Ici, la scène est moins dramatique que la vision de la *Voie douloureuse.*

Burnand a voulu, lui aussi, entreprendre la tâche difficile de représenter la personne de Jésus, tâche éternellement décevante, parce qu'elle est irréalisable pour les pauvres hommes. La *Prière sacerdotale,* l'*Homme de douleur, Jésus à Béthanie,* la figure centrale du vitrail du *Sermon sur la montagne,* la *Voie douloureuse* en sont cinq interprétations différentes, dont aucune, il faut l'avouer, ne satisfait complètement. On y sent trop l'homme, le modèle costumé en Christ et l'abîme infranchissable entre l'humain et le divin reste béant. Le peintre reste généralement en deçà du divin.

C'est pourquoi les *Paraboles* [1] où le Christ n'apparaît qu'une fois, sont beaucoup plus dans les limites que sa culture, son talent et sa foi assignaient au peintre. Elles eurent un retentissement énorme et sont certainement la meilleure interprétation de l'Evangile de notre époque.

« Avec les Paraboles disparaît la difficulté d'opter entre les diverses écoles... Les Paraboles étant l'esprit de la doctrine, et non le récit des faits historiques, elles laissent toute liberté à l'artiste, elles souffrent des interprétations changeantes comme les auditeurs qu'elles doivent instruire, elles exigent une généralisation aussi vaste que le monde conquis par cette doctrine. Ce don de la généralisation est peut-être ce que j'admire le plus dans l'œuvre

[1] Berger-Levrault, éditeur, Paris.

La Prière sacerdotale (1902).

Eugène Burnand. Musée de Lausanne.

Les Apôtres Pierre et Jean courant au sépulcre (1898).

Eugène Burnand. Musée du Luxembourg.

de M. Burnand... L'homme des Paraboles est l'homme indéterminé, le Gentil à qui la doctrine fut prêchée, sans acception de personnes, sur toutes les terres de la planète. » [1]

Les cartons originaux d'Eugène Burnand composés pour les trois verrières de l'église d'Herzogenbuchsee et représentant le *Sermon sur la Montagne* furent exposés au Salon de Paris en 1911. Les vitraux eux-mêmes ont été exécutés dans les ateliers du maître-verrier E. Gerster à Riehen, près Bâle, et leur pose a été terminée en 1912.

Appelé à illustrer ce livre charmant de naïveté et de grâce que sont les *Fioretti* de Saint François d'Assise [2], le réaliste religieux qu'est Burnand devait éviter soigneusement toute représentation du surnaturel. Il n'était pas conforme à son génie propre, ni à ses convictions de protestant, de peindre ce à quoi il ne croyait pas lui-même. Par contre, l'humilité du petit frère des pauvres, sa douceur, son amour des hommes, sa foi intime et familière devaient séduire le chrétien chez Burnand, comme devaient séduire le peintre la lumière printanière des fins paysages ombriens, qu'il alla étudier à Assise et les fraîches scènes populaires qu'il avait sous les yeux. Dans cette Ombrie au ciel indulgent et aux lignes délicates, se succèdent les épisodes divers du ministère de St-François.

Il n'est pas sans intérêt de relever que le cycle religieux de Burnand commence par un *St-François d'Assise et les moutons* et qu'il se termine par les *Fioretti* de ce même saint. Conduit à la peinture religieuse par le paysage, à la glorification du Créateur par celle de la créature, Burnand fut peut-être revenu à son point de départ, aux scènes rurales qui eussent gagné en gravité, en force et en style, de ce passage par la peinture religieuse.

* * *

Les deux faces principales de l'œuvre de Burnand, celle du paysagiste rustique, de l'animalier, d'une part, — celle du peintre religieux de l'autre,

[1] Melchior de Vogüé.

[2] Berger-Levrault, éditeur, Paris.

sont loin de se confondre ou de marcher de pair, comme on l'a dit. La première est plus sentie que voulue, elle a plus de primesaut. La seconde est réfléchie et voulue. Si, devant la nature, il se sentait libre, il avait à concilier dans la peinture religieuse des exigences contradictoires : celles d'une foi précise et positive, ennemie des effusions et de l'artifice, et celles d'un genre qui demande la ferveur, la chaleur, l'adoration des formes et des lignes.

Il a été le type parfait du peintre protestant, pour autant qu'il existe une peinture protestante. Sévère envers lui-même, indulgent aux autres, il mettait au centre de sa vie d'homme et d'artiste ses principes chrétiens.

Esprit curieux et chercheur, à la sympathie toujours sollicitée, d'une culture étendue et précise, tempérament logique et raisonneur, il est resté fidèle sans défaillance à son idéal. Son absence totale de concessions est un de ses traits les plus remarquables. Nourri de tradition classique, il a passé à côté des théories nouvelles, sans leur sacrifier ni ses idées ni sa facture. Par là, il s'est imposé au public. Il n'est pas un poète, ni un mystique, aucune exagération ni folie ne le troubleront. Son art probe et sain, d'une dignité et d'une noblesse incontestables, est une certitude qu'il a acquise et qu'il propage.

Eugène Burnand fut la conviction faite peintre.

TABLE DES MATIÈRES

Pages

INTRODUCTION 5

CHAPITRE I.

Jean-Etienne LIOTARD 15

CHAPITRE II.

L'ancienne école genevoise de peinture 29

Wolfgang-Adam TŒPFFER 30

Jacques-Laurent AGASSE. 31

Jean-Pierre SAINT-OURS 31

Firmin MASSOT. 32

Pierre-Louis DE LA RIVE 33

CHAPITRE III.

Le paysage alpestre 65
MAXIMILIEN DE MEURON 66
ALBERT DE MEURON 67
FRANÇOIS DIDAY 68
ALEXANDRE CALAME 69
LÉON BERTHOUD 70
AUGUSTE-HENRI BERTHOUD 71

CHAPITRE IV.

LÉOPOLD ROBERT 103

CHAPITRE V.

L'histoire. 125
JOSEPH HORNUNG. 125
LÉONARD LUGARDON. 126

CHAPITRE VI.

CHARLES GLEYRE 141

CHAPITRE VII.

Les Girardet 169
KARL GIRARDET 169
EDOUARD GIRARDET 170

CHAPITRE VIII.

Un éducateur 183
Barthélemy MENN. 183

CHAPITRE IX.

Les peintres de genre 195
Benjamin VAUTIER 195
Alfred van MUYDEN. 196
Edouard RAVEL 197
Simon DURAND 198

CHAPITRE X.

Trois paysagistes 221
François BOCION 221
Gustave CASTAN 222
Emile DAVID 232

CHAPITRE XI.

Les peintres militaires 245
Auguste BACHELIN 245
Edouard CASTRES 246

CHAPITRE XII.

Un peintre valaisan. 263
Raphaël RITZ. 263

CHAPITRE XIII.

Deux orientalistes 273
Etienne DUVAL 273
Auguste VEILLON 274

CHAPITRE XIV.

Un peintre fribourgeois 289
Joseph REICHLEN 289

CHAPITRE XV.

Le chantre de la montagne 303
Auguste BAUD-BOVY 303

CHAPITRE XVI.

Charles-Edouard DU BOIS 323

CHAPITRE XVII.

Edmond de PURY 335

CHAPITRE XVIII.

Charles GIRON 349

CHAPITRE XIX.

Otto VAUTIER 363

CHAPITRE XX.

Eugène BURNAND 371

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00647 3330

Société Anonyme des Établissements Graphiques Säuberlin & Pfeiffer, Vevey (Suisse)